

# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機與問題的界定

法國超現實主義肇始於一九二〇年代初期，這項前衛性的國際運動遍及歐、美、亞、非幾十個國家。台灣一九三〇年代的「風車詩社」，曾受日本主知的超現實主義影響，而與國際同軌；但超現實詩真正蔚為風潮卻已是一九六〇年代之後。這延遲的影響與台灣特殊的政治環境有著密切關係，也因如此，超現實主義「在地化」後，與法國源流有所不同。就因為不瞭解，我們對於「超現實」抱懷著奇想以及歧異解釋，「超現實」成為非常籠統的文學術語。然而，卻沒有多少人真正去閱讀法國超現實主義與梳理台灣超現實的脈絡，釐清何謂「超現實」。

超現實詩本身的難解，使讀者往往不得其門而入。當我們遇到這類聯想力極高的詩作，極有可能以「超現實」一詞搪塞，歸類它為難懂不可解，然後束之高閣。一九六〇年代這些開拓想像力的台灣超現實詩就因如此，即便在八〇年代之後已逐漸獲得詩藝上的肯定，但仍缺乏足夠且詳細的閱讀與詮釋，更遑論從詩作本身進一步解讀其社會內涵。台灣超現實詩在詩史的一頁，被認定是「混亂」、「晦澀」的個人囈語。台灣超現實詩既為台灣詩史的一頁，我們顯然有必要梳理這一脈絡，釐清法國超現實主義與台灣超現實的異同。

在文學方面，法國超現實主義者主張語言革命，試圖以「自動寫作」掙脫日常語言的邏輯束縛，好補充我們對事物的意義認知，他們利用相類似的意象聯想與字音聯想，跳脫外在形狀的表面經驗。這些詩作超過日常語言的邏輯，卻不脫想像的邏輯。一九三〇年代後，法國超現實主義者不再提「自動寫作」，而將「潛意識」視為靈感來源的寶庫，以任何方法抵達「無意識」狀態後，須再以理性控制，完成書寫。台灣超現實詩亦以知性控制非理性，而非全然無意義的「自動書寫」。洛夫自稱歷經五年的「錘煉」，數月的「修改」，始出版《石室之死亡》，

---

<sup>1</sup> 洛夫：詩人之鏡 自序，《石室之死亡》（高雄：創世紀詩社，1965年），頁32。

弦與商禽詩中表達的內涵也都意有所指。台灣超現實詩具有瀕臨可理解的邊緣張力，但不失去閱讀的可能性，所謂的「自動書寫」只偶然存在於詩中，提供可感而不可解的神秘美感。

台灣超現實詩的研究目前都屬單篇論文，尚無完整全面的深入探討，大部分研究論文僅將台灣超現實視為一九六〇年代詩史的部分敘述。張漢良〈中國現代詩的「超現實主義風潮」——一個影響研究的仿作〉（1981），<sup>2</sup>是第一篇以嚴謹的學術態度從「影響研究」實證探討一九五六至一九六五年台灣超現實風潮，但這篇是「實證主義的仿作（Parody）」，作者有意避開作品研究，使其貢獻侷限於資料的蒐羅與整理。一九九五年，奚密在「台灣現代詩史研討會」發表〈邊緣，前衛，超現實——對台灣五、六十年代現代主義的反思〉，<sup>3</sup>從現代詩的邊緣性與前衛性切入超現實詩作在一九五、六〇年代興起的歷史語境，梳理台灣與法國超現實主義的異同。接著劉紀蕙由比較文學的影響研究取徑，以文化交流互動時多重符號系統運作，開闢超現實「視覺翻譯」的可能途徑。<sup>4</sup>同為詩人及研究者的劉正忠（筆名唐捐）在博士論文中以軍旅詩人的異端性格切入與前衛運動的關聯，軍旅詩人藉以超現實手法表達「疏離」與「受難」的語言策略。<sup>5</sup>

本文希冀站在上述學者的肩膀上，完整呈現一九六〇年代台灣超現實詩風貌。筆者要指出的是，洛夫、商禽和 弦在尚未正式研究法國超現實主義理論前，就已透過法國超現實詩翻譯與閱覽畫作，直接吸收其內涵與技巧。當時詩壇極少人能直接閱讀法文，因此洛夫等人所接觸的超現實理論多為英文單篇譯介或是西方流派的片段簡介，而缺乏超現實主義的第一手資料以及全面且深入的瞭解。洛夫等人早期撰文介紹超現實主義文學技巧，只知「潛意識」與「自動書寫」的粗

---

<sup>2</sup> 張漢良：〈中國現代詩的「超現實主義風潮」——一個影響研究的仿作〉，見《中外文學》第10卷第1期（1981年6月），頁148-161，收入張漢良：《比較文學理論與實踐》（台北：東大，1986年），頁73-90。

<sup>3</sup> 奚密：〈邊緣，前衛，超現實——對台灣五、六十年代現代主義的反思〉，見封德屏主編：《台灣現代詩史論》（台北：文訊，1996年），頁247-264，收入奚密：《現當代詩文錄》（台北：聯合文學，1998年），頁155-179。

<sup>4</sup> 劉紀蕙：〈超現實的視覺翻譯——重探台灣五〇年代現代詩「橫的移植」〉，見《中外文學》第24卷第8期（1996年1月），頁96-125，收入劉紀蕙：《孤兒 女神 負面書寫》（台北：立緒，2000年），頁260-295。

<sup>5</sup> 劉正忠：《軍旅詩人的異端性格——以五、六十年代的洛夫、商禽、？弦為主》（台北：台灣大學中國文學研究所博士論文，2001年1月）。

框，而不知其究竟。但是我們卻從洛夫、商禽與 弦詩作中，看到許多類似法國超現實主義技巧之處。無形之中，超現實繪畫與翻譯詩作豐富了他們對超現實的認知；透過詩對詩的模擬與對談，洛夫等人的詩作遠比他們對「超現實」的直接論述還要貼近法國源流。基於此，本文將大量以「詩作」作為內緣研究基礎，導正歷來以詩論批評洛夫等人不識超現實的誤解，以詩作呈現具備超現實技巧的台灣超現實詩。

## 第二節 研究範圍與方法

本文界定的「超現實」是指法國超現實主義這一脈絡而言：在文學方面，以「非邏輯」、「意象與文字的自由聯想」為其主要特徵；就內涵而言，是通過對潛意識的追求，流通現實 夢幻、清醒 / 瘋狂的對立分界，立足於生活本身，揭露日常經驗表層之下比現實更真實的驚人景象。而所謂「台灣超現實」，意指台灣只承襲法國超現實主義文學在技巧層面的革新，卻未接收以文學推動社會革命、根本精神在於改變生活與改變世界等堅定信仰。

本文研究範圍以洛夫、商禽與 弦在一九六 年代集結出版的詩集為主。台灣雖在一九三 年代即有楊熾昌等人合辦《風車》，傳播日本超現實主義，但因每期印量只有七十五本（共四期），知道《風車》的人並不多，因此其歷史存在的意義遠大於實際的影響。一九五 年代紀弦「現代派」成立，超現實主義又隨著法國現代派的脈絡，譯介至台灣。對於紀弦而言，他所強調的是「新現代主義」，而非專指超現實主義。由於紀弦的主張未獲其他詩人積極提倡與支持，又復遭不少論者反對，在此階段始終未成氣候。但此時正是活躍於一九六 年代的超現實詩人們，私底下閱讀模仿的牙牙學語期。

直至一九五九年四月，《創世紀》十一期改版後，以「世界性」、「超現實性」、「獨創性」與「純粹性」做為詩社提倡方向，<sup>6</sup>《現代詩》也大量譯介相關超現實的理論。在這樣的氛圍之下，《創世紀》在第十一期刊登洛夫 我的獸 和

---

<sup>6</sup> 張默：「創世紀」的發展路線及其檢討，《現代文學》第 46 期（1972 年 3 月），頁 122。

弦 從感覺出發；<sup>7</sup>第十二期開始連載洛夫《石室之死亡》，同期尚有 弦《深淵》以及商禽散文詩三題：《長頸鹿》、《滅火機》和《創世紀》（後改題為「塑」）。<sup>8</sup>之後《創世紀》陸續刊載許多超現實詩創作以及進行相關譯介工作，使得詩壇不僅有相關超現實的辯證，也有屬於台灣的超現實詩產生。

一九六〇年代末期， 弦已停止寫作（1965年後），商禽、洛夫也暫時沈寂，以「超現實性」為主要發展方向的《創世紀》一九六九年亦暫時停刊。接著一九七〇年代初期，台灣超現實詩遭到關傑明與唐文標以「中國傳統」與「社會責任」嚴厲批判，並同時面臨寫實主義的挑戰而逐漸式微，轉為隱流。因此，本文以台灣超現實開始興盛的一九六〇年代為主要研究範圍。

台灣一九六〇年代被稱為具有「超現實」傾向的有洛夫、 弦、商禽、碧果、馬朗、黃用、<sup>9</sup>季紅以及葉維廉。<sup>10</sup>筆者認為前三人的詩論與詩藝最能表現台灣超現實詩由微而顯的清楚脈絡，三人詩藝各自實踐了法國超現實主義技巧的不同面相；就社會內涵而言，洛夫、商禽、 弦詩表現了一九六〇年代大陸來台詩人失根之後的茫然與焦慮，曲折隱晦的筆觸下，實則刻畫出對當時社會的細密觀察。本文以三人於一九六〇年代集結的詩集為主要探討：洛夫《石室之死亡》《外外集》，<sup>11</sup> 弦《深淵》、<sup>12</sup>商禽《夢或者黎明》。<sup>13</sup>其中洛夫於一九七〇年尚有詩

---

<sup>7</sup> 洛夫：《我的獸》，《創世紀》第11期（1959年4月），頁12-13。？弦：《從感覺出發》，《創世紀》第11期（1959年4月），頁22-23。

<sup>8</sup> 洛夫：《石室之死亡》，《創世紀》第12期（1959年7月），頁18-19。？弦：《深淵》，《創世紀》第12期（1959年7月），頁12-13。商禽：《散文詩三題》，《創世紀》第12期（1959年7月），頁9。

<sup>9</sup> 洛夫、？弦、商禽與碧果被認為具有超現實風格已為論者公認。在《六十年代詩選》中，編者轉述香港的南來作家馬朗自謂寫作方向是朝向超現實技巧，將解放意象，運用潛意識，以表現複雜的生活意欲。？弦、張默主編：《六十年代詩選》（高雄：大業，1961年），頁86。余光中則在《New Chinese Poetry》緒論稱黃用是以古典約束控制超現實主義的衝動。Yu Kwang-chung, ed. and trans. *New Chinese Poetry* (Taipei: Heitage Press, 1960, p.viii).

<sup>10</sup> 周伯乃：《西方文藝思潮對我國六十年代文學的影響》，《文訊》第13期（1984年8月），頁33。

<sup>11</sup> 洛夫：《石室之死亡》（高雄：創世紀詩社，1965年）。洛夫：《外外集》（高雄：創世紀詩社，1967年）。

<sup>12</sup> 《深淵》一書部分詩作最早收於《？弦詩抄》（香港國際圖書公司，1959年），但據？弦表示此書只分送親朋，未曾流傳坊間（？弦：序，《？弦詩集》，序頁3）。一九六八年「眾人出版社」首次發行《深淵》，不久即絕版。一九七〇年重新增訂加上詩人手札，由「晨鐘出版社」發行。但因該集編校粗糙，有許多錯字，一九八一年

選集《無岸之河》，<sup>14</sup>裡頭收錄《靈河》、《石室之死亡》與《外外集》等舊作，以及新增一九六七至一九六九年總題為「西貢詩抄」共十一首，發表於《創世紀》詩刊與《文學季刊》，描寫越戰的殘酷。《石室之死亡》與《外外集》為同一時期創作，不論是語言風格或是思想內容都相去不遠，實為「一胎雙胞」，<sup>15</sup>但「西貢詩抄」系列，洛夫已轉變其語言技巧與關懷層面，因此在美學形式探討時，將以《石室之死亡》《外外集》為主，反映洛夫一九六七年之前超現實詩的美學形式。

本篇論文正文的研究課題：

第二章是台灣超現實詩崛起於文壇的背景。文中將從台灣政治干預文化，以及詩壇如何回應官方文藝政策，同時專注於經營個人主體，以「我」走出國族論述，來瞭解台灣超現實崛起的背景以及遭受質疑的成因。

第三章是台灣超現實詩移植與修正的過程。台灣超現實的譯介主要從英文以及日文而來。一九三〇年代「風車詩社」與一九四〇年代「銀鈴會」，從日本傳入主知的超現實主義，到了一九六〇年代《笠》也仍依靠日文來翻譯各種西方文學流派。洛夫、商禽和 弦等人則主要是從英文及畫作來吸收超現實主義。洛夫對超現實主義從一知半解到修正其內涵，融入東方的「禪」，使其「在地化」。除了台灣超現實詩論的演成，筆者亦將從洛夫、商禽和 弦早期詩作入手，討論其風格之演變，歸納出他們轉向超現實的年限及關懷重心的移轉。

第四章是台灣超現實詩的母題、形式與經驗。本章以洛夫《石室之死亡》、《外外集》， 弦《深淵》與商禽《夢或者黎明》分節討論其詩藝的臻成以及類同法國超現實主義技巧之處。洛夫詩分「死與生」、「安置與流離」以及「神與獸」三部分，研析對立意象的融通。這種融通合一的和諧狀態，一直是法國超現實主義者所追求的。 弦詩則分「巫咒式的囁語」及「病態的女人」兩部分，來討論相似法國超現實畫作的部分，以及如何運用形式襯托內容。商禽詩以悲憐者的視角、「我」逃亡在「侷限」之內，來討論其表達「人我」之間的課題。商禽詩隱

---

? 弦收回自印《? 弦詩集》(台北：洪範)，並增補二十五歲之前的早期詩作，為目前最後完整之定本。因此，本文以《? 弦詩集》為研究版本，文中也隨一般習慣稱其為《深淵》。

<sup>13</sup> 商禽：《夢或者黎明》(台北：十月，1969年)。

<sup>14</sup> 洛夫：《無岸之河》(台北：大林文庫，1970年)。

<sup>15</sup> 洛夫：後記，《外外集》(高雄：創世紀詩社，1967年)，頁94。

含各種法國超現實主義的技巧，如黑色幽默、神經錯亂，變調與變形等，以「夢境」作為逃出現實的出口。

第五章是台灣超現實詩的現實性。法國超現實主義與台灣超現實不同之處在於台灣缺乏「以文學推動社會革命」，筆者將試圖研究導致兩者差異的背後因素。在相同的政治環境下，台籍詩人與大陸來台詩人對於超現實主義的取徑卻大不相同，這需導源於兩者安身立命的差異。前者將超現實純粹視為美學技巧，後者則視其為解放心靈的出口。台灣超現實的努力是在詩的想像世界裡，以病態經驗之正視對抗一九五〇年代戰鬥文學的「光明敘述」，以個人反抗「國家敘述」與「社會制約」。它雖然不是直接從表面剖析社會，但卻使用幽微隱蔽的方式，揭露日常生活底下的真實景況。我們將從詩作本身解讀台灣超現實是如何超越「現實」，而真實呈現出大陸來台詩人眼中的現實。

## 第二章 台灣超現實詩崛起於文壇的背景

台灣超現實雖然與法國超現實主義同樣發生於戰後，但因兩者政治環境的不同，而在移植過程改變其內涵。法國超現實主義的基本精神旨在「改造世界」、「改變生活」，<sup>16</sup>革命與詩密不可分。台灣超現實卻缺少以「文學改革推動社會改革的理想主義」<sup>17</sup>的精神，而只剩下詩語言的革命。兩者發展的差別，須從台灣政治干預文化的實況，和詩壇如何回應官方文藝，復又以「我」走出國族論述等面向；方能瞭解台灣超現實崛起的背景以及遭受到質疑的成因。

### 第一節 威權政治對文化的影響

一九四九年對台灣而言，是個重要的時間記號，不只是國民黨政府重心撤退至台灣，也隱隱決定了台灣文學未來的走向。為了鞏固領導中心，強化反共復國的信念，政府以政治干預文化，鎮壓知識分子，並監控所有言論。由於國民黨政府反左與共產主義對峙，在文學方面，打壓本土文學，反對大陸五四以降親近共黨的寫實傳統。戰後，不論是本土或是大陸的寫實傳統，在台灣都因政治因素產生斷層。政府提倡的反共文藝政策，下貫至軍中以及民間，形成一九五、六年代相當重要的「軍中文藝」以及「中國文藝協會」兩大組織，進而掌控文壇。

#### 一、 提倡反共文藝

由於國共內戰失利，國民黨政府在一九四九年從大陸撤退至台灣，為了維持政治局勢的穩定，實施高壓集權和鎮壓異議言論。在這之前，已有二二八事件

---

<sup>16</sup> André Breton：《鐘中之燈》，引自王齊建：《超現實主義的理論基礎》，收入柳鳴九編：《未來主義 超現實主義 魔幻現實主義》（台北：淑馨，1990年），頁196。

<sup>17</sup> 奚密：《邊緣，前衛，超現實——對台灣五、六十年代現代主義的反思》，《現當代詩文錄》（台北：聯合文學，1998年），頁176。

造成不少知識分子被殺害或拘禁。一九四九年四月六日，原本單純為師大學生與警察糾紛所引發的抗議，遂演變成政府高壓箝制學生言論的「四六事件」。同時，官方開始不分省籍地拘捕許多作家，「銀鈴會」(1942—1949)的重要成員朱實、埔金被認為是共產黨份子，以及身為「銀鈴會」顧問的楊達也因之前發表「和平宣言」，呼籲政府不要使國共內戰影響台灣文化淨土，而遭到逮捕。<sup>18</sup>「銀鈴會」隨著重要成員不斷地被監禁和迫害，而告解散。居於文學重心的「橋」副刊(1947—1949)也因大陸籍主編歌雷(史習枚)遭到情治監禁而停刊。

在此之後，為了堅定人民「反共復國」的信念，官方實行黨政合一，建立完整的檢查系統，進行思想監控。國民黨文工會到教育部、新聞局以及警備總部與保安司令部，聯合以政治權力干涉各種文化活動。從國民黨中央宣傳部代表任卓宣一九四九年十一月開始展開反共反蘇的文化運動，以及緊接著孫陵在《民族晚報》提出戰鬥文藝的口號：「展開戰鬥，打擊敵人」，台灣正式進入文學與政治緊密結合的反共戰鬥年代。<sup>19</sup>

張道藩是國民黨文藝政策的執筆者，也是軍中文藝的主導者。一九四二年他所寫的「我們所需要的文藝政策」一文，將文藝視為實用的政治工具，裡頭所主張的「四種基本的意識」以及「六不」、「五要」雖在當時沒有引發實際影響，但卻已顯現台灣在一九四九年之後特殊的文學政策雛形。<sup>20</sup>其綱要內容如下：

四種基本的意識：

- 第一，三民主義是圖全國人民的生存，所以我們的文藝要以全民為對象。
- 第二，事實定解決問題的方法。
- 第三，仁愛為民生的重心。
- 第四，國族至上，私產社會產生個人主義，共產社會產生階級觀念，而三民主義社會則產生國族至上的意識。

---

<sup>18</sup> 陳芳明：「反共文學的形成及其發展」，《聯合文學》第17卷第7期(2001年5月)，頁149。

<sup>19</sup> 陳芳明：「反共文學的形成及其發展」，頁150。

<sup>20</sup> 鄭明娟：「當代台灣文藝政策的發展、影響與檢討」，收入鄭明娟主編：《當代台灣政治文學論》(台北：時報，1994年)，頁13。

「六不」：

- 一、 不專寫社會的黑暗。
- 二、 不挑撥階級的仇恨。
- 三、 不帶悲觀的色彩。
- 四、 不表現浪漫的情調。
- 五、 不寫無意義的作品。
- 六、 不表現不正確的意識。

「五要」：

- 一、 要創造我們的民族文藝。
- 二、 要為最苦痛的平民而寫作。
- 三、 要以民族的立場來寫作。
- 四、 要從理智裡產生作品。
- 五、 要用現實的形式。<sup>21</sup>

這「四種基本的意識」皆引用國父孫中山的指示為圭臬，文中隱喻政權繼承的正統性，也高舉「國族至上」為標誌，認為這是與共產主義之間最大的區別。「六不」所提倡的，簡言之就是要「健康向上」，內容不帶頹廢虛無，也不揭發社會的弊病。這些條例是為了防杜以文學煽動人民革命，以達民心安定的效果；而「五要」則積極鼓勵作家服膺文藝政策，附庸於政治。這些「健康向上」，重理智與民族性的條例，後來成為一九五〇年代詩論戰時的評判準則，也融入詩社的發刊詞中。

一九五〇年代初期，蔣經國號召「文藝到軍中去」，使軍人也拿筆桿戰鬥，一九五五年蔣中正更提出「戰鬥文藝」的口號。張道藩則策劃「中國文藝協會」，與「中華文藝獎金委員會」，前者配合官方宣導，舉辦各種文藝活動，後者以高額獎金獎勵反共文學作品。蔣經國的政治系統與張道藩的文協系統在反共文藝的發展初期階段，兩廂呼應，黨政中央藉由軍中文藝界與社會文藝界同時掌控了台

---

<sup>21</sup> 張道藩：我們所需要的文藝政策，見《文藝先鋒》第1卷第1期（1942年9月1日），收入道藩文藝中心主編：《張道藩先生文集》（台北：九歌，1999年），頁601-625。

灣所有藝文的主導權。<sup>22</sup>此外，一九五〇年代重要的文學團體與刊物幾乎都是國民黨政府主導下的產物，如「台灣省婦女寫作協會」隸屬於台灣省黨部，「中國青年寫作協會」直屬於中國反共青年救國團；《文藝創作》《幼獅文藝》以及《軍中文藝》分別為中國文藝協會、中國青年寫作協會和國防部總政治部所主辦。<sup>23</sup>

一九六〇年代「戰鬥文學」成為進行各項文藝的最高指標，反共政策的宣導也未曾停歇，但是政治干預文化的情況已稍稍鬆解。在不違反「反共愛國」之下，從一九五〇年代末開始的《現代詩》、《藍星》、《創世紀》以及一九六〇年代加入的《現代文學》悄悄地走向與官方意識不同的文學方向。

## 二、 打壓寫實傳統

日據時代，台灣本土的文化運動是反對帝國主義，其中蔣渭水的台灣民眾黨，以及農民組合運動，比較偏向社會主義，但這種左翼思想卻因日本強權統治，而告解散。<sup>24</sup>戰後，日本接受波茨坦宣言後（1945年8月15日），台灣從殖民狀態歡欣鼓舞地回到祖國懷抱。戰後初期各種雜誌、報刊及文學活動正是欣欣盎然。但是政府為了鞏固政權，高壓箝制言論自由，在「二二八事件」以及「四六事件」中，許多知識分子以及作家遭到監禁或殺害，文學刊物遭到整肅而面臨解散。如日據時代重要的寫實小說家楊逵就在「四六事件」被捕，傳播世界文學的「銀鈴會」在這個事件中被迫解體。「在進入『戰鬥文藝』、『反共抗俄文學』的時代之前，台灣文學發展的根基和理想可以說被完全清理乾淨了」。<sup>25</sup>

台籍詩人原本脫離日本殖民重歸祖國，卻因國共內戰，再度「失根」。「家鄉」從眼下的土地虛構成失陷的對岸。「反共復國」的大環境下，除了許多寫實作家遭到情治單位監控而蒙難，其餘的即便有心克服語言上的隔閡，卻又因言論自由被箝制，而逐漸銷聲匿跡。復加當時外省勢力主導反共文學，台籍作家終究被邊緣化。據一九六〇年的統計資料，位居一九五〇年代文壇核心的「中國文藝

---

<sup>22</sup> 鄭明嫻：《當代台灣文藝政策的發展、影響與檢討》，頁24。

<sup>23</sup> 陳芳明：《反共文學的形成及其發展》，頁153。

<sup>24</sup> 呂正惠：《現代主義在台灣——從文藝社會學的角度來考察》，《戰後台灣文學經驗》（台北：新地，1995年），頁13。

<sup>25</sup> 彭瑞金：《台灣新文學運動四十年》二版（台北：春暉，1998年），頁70。

協會」，當時成員共有一千兩百九十位，但其中台籍作家僅佔五十八人。相較之下，台籍本土作家無疑是居處在邊緣地帶的。陳芳明指出一九五〇年代台籍作家的沈默是受制於官方敘述：

台灣文學發展有其特殊的歷史經驗，國民黨的文藝政策不僅漠視這種歷史經驗的存在，反而還以官方虛構的歷史意識予以填補。台灣作家被抽離具體的歷史脈絡之後，面對了一個前所未有的官方論述。本土文化不但遭到貶抑，甚至還受到空洞化。五〇年代台灣作家，終於保持沉默的原因，就是這種強勢文化壟斷之下造成的。<sup>26</sup>

反共文學不是以台灣現實做為主體，「而是以中共的文藝鬥爭從事逆向思考」，在這樣的思考模式下，作家脫離了台灣現實，「也偏離自己的文化主體」；有過殖民經驗的台灣作家，要與這主種文學思考連接起來，誠然困難無比。<sup>27</sup>

再從歷史背景來看，國共政治上的分割，造成「跟國民黨撤退到台灣的知識分子，只是逐漸式微的自由主義那一系，至於作為二、三〇年代文化主流的知識分子，則完全留在大陸」。<sup>28</sup>一九三〇年代以後，在大陸的這些知識分子絕大部分都靠往社會主義，如詩人艾青、戚克家，和田間。在台灣，現實主義很容易被隱喻為共黨宣傳的左派文學。

張道藩所主張「四項基本意識」與「六不」「五要」所強調的平民與現實是「右翼的『三民主義寫實主義』」，也不是根源於社會底層的現實，而是「寄託於黨國文藝政策的權杖指揮之下」<sup>29</sup>當做為現實基礎的土地已經失陷，只有虛構「反共文藝」為真正的「現實」，但反共文學卻又受控於強勢的政治力量，而無法真正貼近腳下的土地；因此，台灣的「現實主義」在戰後，已經變成「非現實」了。

<sup>30</sup>我們唯有從中瞭解現實主義在台灣被打壓的背景，才能瞭解台灣超現實在現代主義這一脈絡興起的語境。

---

<sup>26</sup> 陳芳明：《反共文學的形成及其發展》，頁 152-153。

<sup>27</sup> 陳芳明：《反共文學的形成及其發展》，頁 154。

<sup>28</sup> 呂正惠：《現代主義在台灣——從文藝社會學的角度來考察》，頁 9。

<sup>29</sup> 鄭明嫻：《當代台灣文藝政策的發展、影響與檢討》，頁 13。

<sup>30</sup> 呂正惠：《現代主義在台灣——從文藝社會學的角度來考察》，頁 9。

## 第二節 文壇迎合與對付的實況

「反共復國」是國民黨政府既定不變的政策，這個信念貫徹到民間，形成「中國文藝協會」與「軍中文藝」這兩大重要組織，負責響應反共文藝；掃除一切不健康、危害政府威權的思想。戰後，詩刊已逐漸從一片整肅蕭條中，開始慢慢復甦。在一片「反共復國」的聲浪之中，詩刊的發刊信條以及論戰內容也都應和政府既定的文藝政策。即便是走在最前衛，打著反傳統的《現代詩》也不例外。

直至一九五〇年代末至一九六〇年代年間，首先是「中美協防條約」正式簽訂（1954）大量美援與軍備支助台灣，在越戰爆發後（1964）美蘇之間的對峙關係更顯緊繃，因而更加確立台海分隔的情勢；緊接著中共發生十年「文化大革命」（1966），無力自顧，台灣遂因國際情勢的改變，政局能從緊張不安的兩岸對峙中稍稍獲得緩和。<sup>31</sup>政府對文藝活動的支配開始可以有條件的鬆綁，同時人民與文學也同樣在高壓的環境裡嚮往個人自由。在不違反「反共復國」的大架構下，「我」的聲音逐漸可以容納在「國族至上」敘述之外。浪漫頹廢的現代主義思潮填補了寫實主義的空位，超現實也以最前衛的姿態挺進詩壇。

### 一、 一起反共復國

一九五〇年代最重要的文壇組織就是「中國文藝協會」，當時幾乎所有重要的文藝工作者都加入文協，在民間形成一股龐大的文教力量，配合政府的文藝政策宣導。一九五四年五月四日，文協成員以王平陵、蘇雪林、謝冰瑩、羅家倫、任卓宣、陳紀瀅等為主要幹部，組織「文化清潔運動專門研究小組」，響應蔣中正在《民生主義育樂兩篇補述》中所提到的「務須剷除赤色的毒與黃色的害」。一九五四年七月二十六日，陳紀瀅以「某文化人士」身份，在《中央日報》與《新生報》發起「文化清潔運動」。文中提到「籲請各界一致奮起，共同撲滅文化三害：『赤色的毒』、『黃色的害』與『黑色的罪』」。<sup>32</sup>赤色是指共黨思想，黃色是指有傷風化之出版物，黑色是指不健康道德的寫作態度。由此，不難想見，文協實

<sup>31</sup> 彭瑞金：《台灣新文學運動四十年》，頁 109-110。

<sup>32</sup> 陳紀瀅：《文藝運動二十五年》（台北：重光文藝，1977年），頁 69-73。

質是替政府深入民間執行「思想掃除」的工作。除此，「中國文藝協會」的中國文藝協會動員公約（1953）公約也與政府文藝作戰的政策相互呼應，用此約束在第一線從事創作的工作者，使他們符合政府所擬訂的文藝作戰方針：

我們願意貢獻一切力量，爭取反共抗俄戰爭的勝利，並未厲行國家總動員法令，各自努力本位工作，經鄭重議定下列公約，保證切實履行，如有違反，願服從眾議，接受嚴厲的批評和制裁，決無異言。

- 一 恪遵政府法令，推動文化動員。
- 二 發揚民族精神，致力救國文藝。
- 三 團結文藝力量，堅持反共鬥爭。
- 四 勵行新速實簡，轉移社會風氣。
- 五 嚴肅寫作態度，堅定革命立場。
- 六 鞏固文藝陣營，注意保密防諜。
- 七 加強研究工作，互相砥礪學習。
- 八 集會嚴守時間，力求生活節約。<sup>33</sup>

公約中實際上與文學相關的寥寥無幾，原本應該追求創作自由的文藝組織，卻嚴肅地擬定如軍律般的公約。文學的自由在此已是蕩然無存。文藝在當時的目的，不是為了藝術，而是為了執行官方政策，負責在民間激起救亡圖存、反共復國的任務。在當時，不論是作家集團或是同人社團都得訂定「效忠政府，反共復國」的內規，不斷地向官方主動輸誠、示好。

戰後的第一份詩刊是刊載在《自立晚報》上的「新詩週刊」，由紀弦、葛賢寧等主編。葛賢寧本身即軍系色彩濃烈，「新詩」周刊的發刊詞（1951年11月）除了「詩貴獨創」的訴求，也明白指出要以詩為武器救國：

我們是自由中國寫詩的一群。詩是藝術，也是武器。為了救國家，救民族，

---

<sup>33</sup> 鄭明嫻：《當代台灣文藝政策的發展、影響與檢討》，頁28-29。

反侵略，反極權，為了保衛自由，保衛德謨克拉西，保衛文化，保衛詩，我們團結起來了。<sup>34</sup>

即使是打著「反傳統」，主張要使新詩達到「現代化」的《現代詩》，亦不免俗地同樣高喊，詩刊的另一項使命在「反共抗俄」：

我們來了！站在反共抗俄的大旗下，我們團結一致，強有力地舉起我們的鋼筆，向一切醜類，一切歹徒，瞄準，並且射擊。<sup>35</sup>

乃至走向西方，追求純粹文學的「現代派」在成立之時，在「現代派信條釋義」裡也需呼應政府宣導的「知性之強調」，否定浪漫頹廢思想，無法免俗地標舉「愛國。反共。擁護自由與民主」。<sup>36</sup>一九六〇年代以「世界性」、「超現實性」、「獨創性」與「純粹性」為發展方向的《創世紀》在「創世紀的路向」代發刊詞（1954年10月）一文中也明確指出要「確立新詩的民族路線」和「徹底肅清赤色黃色流毒」，<sup>37</sup>以饗文化清潔運動。《創世紀》十一期（1959）改版之前，詩社發展的方向都依然是「新民族詩型」。

詩刊自行進行文化清潔的宣示，強調恪守民族性，都非常符合張道藩以降的官方文藝政策。無論詩刊的性質是前衛或是保守，從發刊信條可以發現詩刊是多麼需要「反共愛國」、「健康條例」和「民族性」，來說清楚擁護民族國家與效忠政府的立場，再來談自由創作。

一九五〇年代絕大多數重要的文學雜誌與組織都附和政府「反共愛國」的「大敘述」，不只是內規條例的宣示，也反映在實際的創作上。「中國文藝協會」就「為了響應總統的號召與慶祝本會成立四週年」，<sup>38</sup>出版《自由中國文藝創作

---

<sup>34</sup> 紀弦：「新詩」周刊發刊詞，收入《新詩論集》（高雄：大業，1956年），頁53。

<sup>35</sup> 紀弦：宣言，《現代詩》第1期（1953年2月），頁1。

<sup>36</sup> 紀弦：「現代派的信條」及釋義，《現代詩》第13期（1956年2月），頁4。

<sup>37</sup> 「創世紀的路向」代發刊詞，收入「文獻重刊」，《中外文學》第10卷第10期（1982年5月），頁187。

<sup>38</sup> 中國文藝協會編輯委員會：《自由中國文藝創作集》編輯說明，《自由中國文藝創作集》（台北：正中，1954年），目次前頁1。

集》、《自由中國文藝論評集》及《海天集》等創作集。詩歌部分無一不「是中華民族的正義呼聲」<sup>39</sup>即使歌頌自由中國(台灣)是如何美麗溫暖,但更重要的是,這一切都是為了解救對岸「被陷害在魔掌的同胞」。<sup>40</sup>《文藝創作》、《軍中文藝》和《幼獅文藝》三份重要刊物與政治也緊密結合。一九五五年,蔣中正號召「戰鬥文藝」深入軍中,鼓勵軍人強化槍桿與筆桿的雙向戰鬥力。《軍中文藝》儼然成為培養軍人文學的重要管道,詩人辛鬱、 弦、張默、管管、鄭愁予等都出自其中。虞君質主編的《現代戰鬥文藝選》的詩選部份就收有余光中 暴風雨、 覃子豪 旗的奇蹟、 弦 桑乾河、紀弦 大陸狂想曲<sup>41</sup>等吸收現代主義甚鉅的詩人作品。即便是向現代主義靠攏的詩人,不論是否發自內心寫作反共文學,也都籠罩在戰鬥反共的氛圍裡,以激憤鏗鏘的語調向大陸怒吼。試看 弦 桑乾河 的最後一段:

而今天，  
我這流浪的歌者，  
又漂泊到這個長春島上來了。  
但我永遠不會忘記：  
父親的大森林，  
和桑乾河鬱積的仇恨！  
因此，  
我熱戀著槍和號角；  
摔掉了  
那只會哭泣的手風琴

節引 桑乾河<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> 詩句引自符節合：你！身經百戰的老兵，收入中國文藝協會編：《自由中國文藝創作集》（台北：正中，1954年），頁369。

<sup>40</sup> 詩句引自亞汀：海上的城，收入中國文藝協會編：《自由中國文藝創作集》（台北：正中，1954年），頁373。

<sup>41</sup> 余光中：暴風雨、覃子豪：旗的奇蹟、？弦：桑乾河、紀弦：大陸狂想曲，收入虞君質主編：《現代戰鬥文藝選》（台北：中華文化，1956年），頁451, 462-465, 477-479，頁452-454。

<sup>42</sup> ？弦：桑乾河，頁479。

當時戰鬥文藝也轉型為各種文藝獎項的創作，在官方的文藝獎金遠遠高過一般國民所得的利誘下，不少詩人躍躍欲試。 弦就曾以「冬天的憤怒」得過「中華文藝獎金委員會-五四獎金」長詩二獎（1956），在軍中也有輝煌的得獎紀錄：軍中文藝獎金優勝獎（1955），軍中文藝獎金進修級特別獎（1956），國軍詩歌大競賽官佐組優勝獎（1956），總政治部文藝創作獎金徵稿詩歌第一獎。<sup>43</sup>超現實詩人中除了 弦，碧果也在七十年代後陸續得到國軍文藝獎，洛夫也曾以「怎樣做一個現代革命軍人」<sup>44</sup>得軍官論文競賽第二名。

「反共愛國」以及一切「健康向上」的文學方針也延燒到詩論戰上。我們可以再援引「現代派」成立後引起的爭論為例，說明詩壇反應政府文藝政策的具體表現。

一九五〇年代詩壇引進波特萊爾詩作之時，大都不得不消毒其頹廢及性惡的一面，而只著重其詩作技巧。寒爵與紀弦論戰六大「現代派信條」時，寒爵所謂「現代派」首先便質疑波特萊爾的頹廢意識，寒爵認為「現代派」引進了法國「幻滅的、厭世的、懷疑的、悲觀的、自暴自棄的」氣氛，他認為包括以下的各樣新興詩派，如立體派、達達派、超現實派等都主要源自波氏的頹廢思想。<sup>45</sup>紀弦則在對《所謂「現代派」》一文之答覆，撐開第六信條的反共大傘作為回應，指出我們身處反共抗俄的時代，並在民族復興的基地，是不容許有厭世的、世紀末病的思想存在，多次強調「現代派」傳承的是詩藝技巧而非內容。<sup>46</sup>

有過上海經驗的紀弦，應當不難體會波特萊爾詩中對於都市的深刻描寫。但從他與寒爵論戰拿出「反共抗俄」以及「民族性」作為保護傘，不容許頹廢、世紀末病的思想存在，就不難了解「國家論述」與健康向上的文學條例對身處台灣的紀弦，是造成如何的約束。<sup>47</sup>

<sup>43</sup> ？弦得獎記錄引自劉正忠：《軍旅詩人的異端性格——以五、六十年代的洛夫、商禽、？弦》（台北：台灣大學中國文學研究所博士論文，2001年1月），頁98。

<sup>44</sup> 慶祝第二屆軍人節所舉辦的軍官論文競賽，題目即為「怎樣作一個現代革命軍人」，刊登於《國魂月刊》第136期（1956年9月），頁37。

<sup>45</sup> 寒爵：所謂《現代派》，《寒爵自選集》（台北：黎明文化，1978年），頁123-129。

<sup>46</sup> 紀弦：對《所謂「現代派」》一文之答覆，《現代詩》第14期（1956年4月），頁70-73。

<sup>47</sup> 紀弦對於政治的戒慎恐懼，並非是沒有來由的。劉心皇就曾指責紀弦「惜其大節有虧，在全民族為爭生存的抗爭年代，曾經落水為漢奸」。劉心皇：導言：自由中國文學三十年，收入劉心皇編：《當代中國新文學大系》（台北：天視，1981年），頁68。

## 二、以「我」出走

反共文學在一九五五年轉為以「戰鬥文學」做為另一項號召。但在此時，文壇也開始出現變化，由於張道藩逐漸失勢，「中華文藝獎金委員會」停辦，該會所支助的《文藝創作》也因此停刊；凝滯的氣氛中，一群追求創作自由的新世代正逐漸脫離反共文學的路線。<sup>48</sup>詩壇上有紀弦號召百人組成的「現代派」（1956），以洛夫、 弦、張默為首的《創世紀》詩刊（1954），覃子豪成立藍星詩社（1957）；文學雜誌方面有夏濟安主編的《文學雜誌》（1956），和包羅各項文藝及生活資訊的《文星》月刊（1957）。在眾多雜誌詩刊中，由胡適掛名發行，實際由雷震主導的《自由中國》（1949-1960），貫穿了整個一九五〇年代的文學發展，在此期間不斷地以「民主、自由」挑戰國民黨政府的戒嚴底限。<sup>49</sup>《自由中國》從早期配合官方的政策到開展自由主義，直接批判政府以文藝作為政治宣傳，這種主張自由想像的路線在聶華苓主編文藝欄後（1953）更是明顯。此後，《自由中國》豐厚了自由主義的內涵，也提供純文學作家發表空間。<sup>50</sup>

一九五〇到一九六〇年代期間，非官方文學已逐漸從反共愛國的公共價值，轉為對個體自由的追求。台灣超現實在此脈絡下，直探人性底層的潛意識，講求個體心靈之解放，肯定「我」為主體。與法國超現實主義發展不同的是，法國超現實主義的參與者多是激進的左翼份子，與共產黨親近，有非常濃厚的社會革命基礎，台灣超現實則因自由主義而助長「個體解放」。

在國族論述的大架構下，紀弦在《詩論三題》（《詩誌》第一號，1953年）首先以「論『我』」強調必須先有個體存在，才有文學藝術，才有「民族性格」、才有「時代精神」。這種與國家敘述商議、協商乃至妥協，求「個體自由之解放」的迂迴，<sup>51</sup>與超現實主義挖掘「自我」潛意識的聲音，所迴避就是一九五〇年代

<sup>48</sup> 陳芳明：《反共文學的形成及其發展》，頁159。

<sup>49</sup> 《自由中國》與台灣民主憲政的密切關係，可參考薛化元：《〈自由中國〉與民主憲政：1950年代台灣思想史的一個考察》（台北：稻鄉，1996年）。

<sup>50</sup> 陳芳明：《橫的移植與現代主義之濫觴》，《聯合文學》第17卷第10期（2001年8月），頁137-139。

<sup>51</sup> 楊宗翰：《中化「現代」——紀弦、現代詩與現代性》，《台灣現代詩史：批判的閱讀》（台北：巨流，2002年），頁290-292。

的文藝政策；跳出原本國家宰制下的硬式框架（反共戰鬥），不談反共也不談及社會。在國家軟性、威權性的霸權下容納「我」的聲音，以「我」出走；而這個「我」始終是不與且不能與國家敘述抗衡的。這反映出台灣文壇將「反共愛國」反轉為保護傘，只要認清「地雷區」，在那之外仍然可以自由創作；這是有別於大陸文革時期，將言論限定在管制的框架之內。

覃子豪在回應蘇雪林對象徵派的詰難時，就提出以「內在世界」取代「現實」的看法；他認為台灣新詩的發展是在「發掘人類生活的本質及其奧秘」，「更接近生活的真實」。<sup>52</sup>這樣的路線「在有意無意之間偏離了官方的意識型態」，接著余光中回應言曦的「新詩閒話」所寫的四篇文章，<sup>53</sup>更強化了內在「我」的聲音。<sup>54</sup>余光中認為現代詩人要有向內在學習抽象美的獨創精神：

我們反對浪漫主義而又不屑乞援於古典主義，因為在感情的坦陳與理性的說明之上，我們更求潛意識的發掘，知性的冷靜觀察，以及對於自我存在的高度覺醒；我們願意了解科學，但是要求超越機械；我們要打破傳統的狹隘的美感，我們認為抽象美是最純粹的美，我們認為不合邏輯是美的邏輯，。沒有把握到現代詩的這種精神，不足以言批評。<sup>55</sup>

在台灣超現實詩裡，處處可見大量的「我」出現，「我」已經不是整體國族的代表，而是解放自我的聲音；甚至「我」常常挑戰著社會規範，揭露社會的黑暗面。這些種種幾乎是與反共文學準則的「六不」「五要」背道而馳，隱隱對反共戰鬥進行反動。最明顯的是這些出身軍旅的超現實詩人們，在超現實詩裡不再如戰場驍勇善戰，他們從現實生活體認到戰爭本質的殘酷無情，反映在詩作裡：

---

<sup>52</sup> 覃子豪：論象徵派與中國新詩 兼致蘇雪林先生（1959），《覃子豪全集》（台北：覃子豪全集出版委員會，1968年），頁319。

<sup>53</sup> 文化沙漠中多次的仙人掌（1959） 新詩與傳統（1959） 摸虎與畫象（1960） 摸象與捫蝨（1960）。皆收入余光中：《掌上雨》（台北：文星，1964年）。

<sup>54</sup> 陳芳明認為余光中對言曦的論戰，不啻是現代詩運動的保衛戰，同時也強化了覃子豪的詩觀。陳芳明：現代主義文學的擴張與深化，《聯合文學》第18卷第3期（2002年1月），頁146-147。

<sup>55</sup> 余光中：文化沙漠中多刺的仙人掌（1959），《掌上雨》（台北：文星，1964年），頁111-112。

「想到戰爭，戰爭是一襲摺不攏的黑裙」( 洛夫《石室之死亡》第二十四首 )，「戰爭，黑襪子般在我們之間搖晃」( 洛夫《石室之死亡》第四十一首 )。黑色是死亡的隱喻，裙子與襪子都是容器，隱喻裝載消逝的生命，「摺不攏」與「搖晃」正是意味著死亡在戰場上不斷向人逼近索命，永不止息。

台灣超現實詩不再如反共文學附庸於政治，它把注意力轉向個人的內心活動；性、血腥、暴力與不穩定的特質充斥詩作之中。他們宣揚以死為生，反道德，與社會互動的方式就是揭發它的黑暗與醜陋。試看以下節錄：

在三月我聽到櫻桃的吆喝。

很多舌頭，搖出了春天的墮落。而青蠅在啃她的臉，  
旗袍又從某種小腿間擺蕩；且渴望有人去讀她，  
去進入她體內工作。而除了死與這個，  
沒有什麼是一定的。生存是風，生存是打穀場上的聲音，  
生存是，像她們 愛被人肢體的  
倒出整個夏天的慾望。

節引 弦 深淵 ，《深淵》

戰爭是一回事

飛翔是另一回事

白砲彈與頭額在高空互撞

必然掀起一陣大大的不朽之風

於是乎

這邊一座銅像

那邊一座銅像

而我們的確只是一堆

不為什麼而閃爍的

泡沫

節引洛夫 泡沫之外 ，《外外集》

弦大膽指出「性」與「死」是世上唯二確定的事，大量描繪淫亂享樂的虛無人生；貪婪與欲望流竄於社會之中。洛夫《泡沫之外》則用「一將功臣萬骨枯」作為隱喻，以豎立功勳的將領之「不朽銅像」對比「我們」的肉軀是閃爍即逝的泡沫。詩中以小小孱弱的「我」突顯、暗諷「國家體制」之下已無個人價值，喊出異於激昂戰鬥的統一敘述。

反共文藝那套「國族至上」以及「健康向上」等光明敘述，在台灣超現實詩裡，幾乎是蕩然無存。他們以「我」為主體，詩中不再依附「反共復國」的「大敘述」；小小的「我」產生更多自覺以肯定自我之存在。

### 第三節 現代詩的民族性與現代化

一九五〇年代中期後的文壇，雖以反共小說創作為大宗，但詩卻以最前衛的姿態，逐漸脫離反共文學的刻板敘述，試圖奪回想像的權力。從紀弦創辦《現代詩》開始，宣示五四以來的的新詩將走向「現代化」，更名為現代詩，成立「現代派」之際，又發表以「橫的移植」取代「縱的繼承」，此舉引發覃子豪的質疑。兩人對於現代主義移植到台灣的取捨問題，進行一番爭論與辯正，最後達成現代詩應走向現代化且兼顧民族性的共識。兩人質疑超現實之處與上述共識密切相關。台灣超現實雖然是新詩追求「現代化」的一環，但其早期技巧與精神完全走向西方，卻破壞了一九五〇年代詩壇甫達成的共識。覃子豪與紀弦對超現實的意見正顯示出台灣超現實日後不斷受到詰難之處。

#### 一、 詩壇達成「中國現代化」的共識

台灣在戰後因為政治文化與中國大陸形成隔絕，知識分子無法連繫五四以來的歷史文化，轉而向外吸取養分，舉凡西方的民主政治到繪畫文學，都在傳輸之列。因為「當時台灣的知識界有個共同現象，就是比較進步，比較求新求變化

的知識分子，大都主張西化」。<sup>56</sup>這些知識分子抱著向西方學習一切「進步文明」的崇洋心態，使得「現代化」變成「西化」。<sup>57</sup>就連一九六〇年代批評台灣超現實最為猛烈的余光中，都曾向西方學習，沾溉過法國超現實主義。<sup>58</sup>

詩壇在一九六〇年代初接續之前新舊詩的因襲問題，一九五〇年代末有余光中以「反叛傳統」的獨創精神，力闢言曦對現代詩的詰問。接著《文星》第二十七期以「詩的問題研究專號」<sup>59</sup>刊出九篇文章；之後陸續發表在《自由青年》、《創世紀》、《藍星詩頁》、《文星》和《中央日報》的數篇詩論也都針對這個議題延伸討論。幾場論戰中，「在現代詩一邊衛戰最力的，有虞君質，黃用，夏菁，吳宏一。攻擊現代詩最烈的，有門外漢和吳怡。對現代詩的非難多於同情的，有陳慧和孺洪（高陽）」。<sup>60</sup>台灣超現實詩就在新舊之爭裡，標舉前衛創新，邁開腳步走向西方。

紀弦在大陸時期曾與戴望舒及杜衡合辦過《新詩》月刊，這段期間吸收不少關於現代派的資訊。來到台灣後，他曾創辦「新詩週刊」，除了僅出一期的《詩誌》，第一份正式刊物則是《現代詩》。紀弦在創刊宣言中，發起新詩的再革命與現代化：

我們認為，一切文學是時代的。唯其是一時代的作品，才会有永久的價值。這就是說，對於詩的社會意義和藝術性，我們同樣重視；而首先要追求的，是它的時代精神的表現與昂揚，務必使其成為有特色的現代的

---

<sup>56</sup> 陳映真：從「西化文學」到「鄉土文學」，收入丘為君、陳連順編：《中國現代文學的回顧》（台北：龍田，1978年），頁174。

<sup>57</sup> 柯慶明認為當時有個很健康的口號叫做「中國現代化」，同時強調「中國的」與「現代的」，但是「中國的」那一部份因為當時人舊學的根底不足，具此能力的人又退縮，以至於「中國現代化」成了純粹的「現代化」，而這個「現代化」一不小心又成了「西化」。柯慶明：「現代化」與文藝思潮，收入丘為君、陳連順編：《中國現代文學的回顧》（台北：龍田，1978年），頁184。

<sup>58</sup> 余光中在與保守派言曦一役中，曾論及「我們認為不合邏輯是美的邏輯」。（文化沙漠中多刺的仙人掌，頁112）三年後，他宣告自己「生完了現代詩的麻疹」，看透了存在主義與超現實主義的那種惡魔與面目模糊，宣告「我終於向它說再見了」。（從古典詩到現代詩（1962），頁184）。上述兩篇皆收入余光中：《掌上雨》（台北：文星，1964年）。

<sup>59</sup> 「詩的問題研究專號」，《文星》第27期（1960年1月1日）。

<sup>60</sup> 余光中：第十七個誕辰，《現代文學》第46期（1972年3月），頁17-18。

詩，而非遠離著今日之社會的古代的詩。更不應該是外國的舊詩！

要的是現代的。我們認為，在詩的技術方面，我們還停留在相當落後十分幼稚的階段，這是毋庸諱言和不可不注意的。唯有向世界詩壇看齊，學習新的表現手法，急起直追，迎頭趕上，才能使我們的所謂新詩到達現代化。而這，就是我們創辦本刊的兩大使命之一。另一個更重大的使命是反共抗俄。<sup>61</sup>

紀弦要求現代詩要有「時代精神的表現與昂揚」，新的表現手法則要向世界詩壇學習。但具體內容則要到「現代派」成立之時，紀弦所發表的「現代派的信條」及釋義（1956年2月），才說明其基本態度：

第一條：我們是有所揚棄並發揚光大地包含了波特萊爾以降一切新興詩派之精神與要素的現代派之一群。

第二條：我們認為新詩乃是「橫的移植」，而非「縱的繼承」。這是一個總的看法，一個基本的出發點，無論是理論的建立或創作的實踐。

第三條：詩的新大陸之探險，詩的處女地之開拓。新的內容之表現；新的形式之創造；新的工具之發現；新的手法之發明。

第四條：知性之強調。

第五條：追求詩的純粹性。

第六條：愛國。反共。擁護自由與民主。<sup>62</sup>

從紀弦「現代派的信條」及釋義當中，我們可以歸納出紀弦所謂「現代化」精神與技巧，其實就是取法法國波特萊爾以降的現代派。在其宣言中，詩壇該走的方向是全盤向西方學習，無論是精神、內容與表現手法都要「橫的移植」，以達到「現代化」的革新。至於什麼是紀弦所稱「時代精神的表現與昂揚」，在這六條當中，似乎只有第六條「愛國。反共。擁護自由與民主」能夠稍稍說明。可

---

<sup>61</sup> 紀弦：宣言，頁1。

<sup>62</sup> 紀弦：「現代派的信條」及釋義，頁4。

是「現代派」的成立，正是為了追求「詩的純粹」，又豈能只獨獨表現「愛國反共」？這樣極端的論調與不清不白的解釋，自然引發詩壇人士的不滿。

紀弦「現代派」成立之後，覃子豪首先發表《新詩向何處去？》（1957），文中以「六條正確原則」挑戰紀弦的六大信條，否定「世界詩壇的方向便是中國新詩的方向」。他在文中指出，因中西文化的差異，我們不能盲目地移植西方，要「革除詩非主義非流派不可的慣例」。詩的主題性與思想根源須與詩人的生活經驗相關，創造出屬於自己「民族的氣質，性格，精神」的特性：

現代主義的精神，是反對傳統，擁護工業文明。在歐美國工業文明發達至極的社會，現代主義尚且不能繼續發展；若企圖使現代主義在半工業半農業的中國社會獲得新生，只是一種幻想。因為，中國人民的社會生活並沒有達到現代化的水準，我們的詩不可能作超越社會生活之表現。否則，其作品只能成為現代西洋詩的擬摹，或流於個人脫離現實生活純空想的產物，失去了詩的真實的意義。<sup>63</sup>

覃子豪的論點一針見血點出外來文化如何適應台灣本土，如何落地生根的問題。覃子豪再三強調在學習西方文學技巧時，不可忽視「時代的外貌」，脫離自己的時代精神。那麼覃氏所殷殷期盼現代詩能重視時代的精神與外貌究竟為何？覃子豪認為「技巧不過是詩的表現手段，不是表現人生、影響人生的目的」，需從生活經驗體認人生，使詩「詩質純淨，豐盈，而具有真實性，並有作者之主旨存在」。我們的人生與生活經驗根植於現今之中國，也就是我們的時代外貌。我們必須從中國的時代精神中，完成「自我創造」，表露出「民族的氣質，性格，精神」。<sup>64</sup>唯有如此，中國的新詩才能超越舊我，保持個人氣質、民族氣質與時代精神；而不從屬於西洋詩。

紀弦與覃子豪對現代主義的歧異態度，是針對現代主義移植的爭論及詩的創作方法。他們不同的態度正突顯詩壇對於「新詩再革命」的問題，正進行「內

---

<sup>63</sup> 覃子豪：《新詩向何處去？》（1957），《覃子豪全集》（台北：覃子豪全集出版委員會，1968年），頁305

<sup>64</sup> 覃子豪：《新詩向何處去？》，頁311。

部協調」。覃子豪認為「現代派」犯的最大錯誤就是「六大信條」中的第一條：「我們是有所揚棄並發揚光大地包含了波特萊爾以降一切新興詩派之精神與要素的現代派之一群」。紀弦並沒有將這些新興詩派整理出新的秩序，論點充滿矛盾，亦無法求得理論的體系與確定的立場，<sup>65</sup>而全然「橫的移植」喪失了自己的民族性。

覃子豪並非全盤否定詩向西方學習技巧的蹊徑，事實上他本身就譯介過不少象徵詩派，而是他認為在取捨之間該保有自己的「民族精神」，要有對中國現實生活身各的體驗，取兩者之長而在地「中國化」。之後，覃子豪明白指出現代中國新詩的特質就是「中國的現代化」：

它是中國現實生活真實的反映，不是歐美現實生活的反映。中國現代詩的特質，便是表現生活的感受和強調中國的現代精神。<sup>66</sup>

我們從覃子豪所舉的詩例，可以更清楚知悉何謂「中國現代化」，試看楊喚二十四歲：

白色小馬般的年紀。  
綠髮的樹般的年齡。  
微笑的果實般的年齡。  
海燕的翅膀般的年齡。

可是啊，  
小馬被飼以有毒的荊棘，  
樹被施以無情的斧斤，  
果實被害於昆蟲的口器，

---

<sup>65</sup> 覃子豪：關於「新現代主義」（1958），《覃子豪全集》（台北：覃子豪全集出版委員會，1968年），頁313-314。

<sup>66</sup> 覃子豪：現代中國新詩的特質（1959），《覃子豪全集》（台北：覃子豪全集出版委員會，1968年），頁337。

海燕被射落在泥沼裡。

Y H 你在那裡？

Y H 你在那裡？

## 二十四歲

楊喚這首詩在技巧上非常明顯地，全然是使用象徵派的手法。覃子豪指稱這首詩表現了「中國青年對現實生活真實而深切的感受，道盡了中國青年的遭遇」，和「反映出這個恐怖時代和中國苦難的現實」，<sup>67</sup>而具有「中國現代化」的特質。就覃子豪而言，詩的「中國現代化」是在語言形式向西方學習，以達「現代化」，在內容上則是需保有「中國」的時代精神，反映當下的真實生活。這樣的看法，在官方的文藝政策與作家創作自由的拉拒之間，有意無意地達到了一個平衡點；詩創不再受限於反共文學的範疇，但保守地來看，也不至於太過偏離官方文藝所強調的「民族國家至上」的原則。

紀弦又是如何回應覃子豪諸多扣問？紀弦在《從現代主義到新現代主義》一文，主要是引用之前發表《論新詩的移植》（後改題為「論移植之花」）。紀弦認為新詩是五四新文學運動以來的產物，「是從西洋移植過來的，而非經由唐詩、宋詞、元曲等等之遞嬗而一貫地發展了下來」。他所要說明的是「一個事實」；而現代詩移植至中國後，自然會融為我們民族文化的一部份，這不是「原封不動的移植」。紀弦認為「我們不僅重視『時代的外貌』，並尤其重視時代的精神」，他認為「現代派」的第六信條「愛國。反共。擁護自由與民主」就是我們的時代外貌。<sup>68</sup>相較於覃子豪，在「一起反共復國」的情勢之下，紀弦所主張的時代精神在口號上是趨於保守了些，並沒有走出那個時代的氛圍。

紀弦針對覃子豪「六條正確原則」，發表《對於所謂六原則之批判》（1957年12月）主要是對寫詩原則的討論，文中他表示同意覃子豪所強調的「民族精

---

<sup>67</sup> 覃子豪：《現代中國新詩的特質》，頁338。

<sup>68</sup> 紀弦：《從現代主義到新現代主義》（1957），《紀弦論現代詩》（雲林縣：藍燈，1970年），頁69-70、66。

神」、「時代精神」與「個人氣質」，而「這些話，我早就說過了」。<sup>69</sup>這一來一回的論戰中，有時焦點模糊掉了；但從各自的陳述中，不難發現兩人對現代主義的取捨，其實大同小異。雖然他們對於詩主「知性」或是「抒情」的看法，不盡然相同；但是他們卻已達成詩未來該走的方向，是在技巧上向西方學習「現代化」，而內容必須強調中國的「民族性」，以達到「中國的現代化」。

之後，余光中在《迎中國的文藝復興》也強化了這樣的看法。他認為文藝現代化的運動「必須先是中國的，然後才是世界的，必須先是現代中國的，然後才是現代世界的」，呼籲少壯藝術家們需走出中國的古典傳統，去西方古典傳統與現代文藝接受洗禮，再走向中國。<sup>70</sup>

到了一九五〇年代末期至六〇年代初期，詩壇已初步達成「中國現代化」的共識。在紀弦與覃子豪對現代主義的一番論戰後，台灣超現實詩並沒有在一開始修正方向，加以呼應當時文壇的共識，反而由洛夫等人加速狂飆，引發紀弦等人對超現實主義產生反感。

## 二、「超現實」被視為背離理性與民族性

紀弦與覃子豪所領導的「現代派」與「藍星詩社」是一九五〇年代重要的詩人集團。《創世紀》一直要到一九五九年第十一期改版後，朝向「世界性」與「超現實性」發展，才以前衛姿態稱霸詩壇。紀弦和覃子豪對《創世紀》詩社所主張的超現實主義，有諸多不滿。兩人對於法國超現實主義的質疑之處在於：《創世紀》已背離了「新民族詩型」，其主張的超現實技巧為非理性的「自動書寫」，在內容表現上，「潛意識」無法彰顯時代的外貌。

紀弦成立「現代派」之際的第一條信條，言明「現代派」是要繼承波特萊爾以降的新興詩派，其中亦包括超現實主義。當時代表官方立場的散文家寒爵，首先對紀弦「現代派」提出責難，批評現代派是「五六十年前法國炒剩的冷飯」，

---

<sup>69</sup> 紀弦：對於所謂六原則之批判（1957），《紀弦論現代詩》（雲林縣：藍燈，1970年），頁83-84。

<sup>70</sup> 余光中：《迎中國的文藝復興》（1962），《掌上雨》（台北：文星，1964年），頁195。

<sup>71</sup>紀弦在《對〈所謂「現代派」〉一文之答覆》反駁現代精神並未在詩壇消失，「尤以超現實派的表現方法為純正而新銳」<sup>72</sup>此時的紀弦雖然不瞭解超現實主義的究竟，但至少是肯定它的「表現方法」。

後來，《現代詩》第十七期，林亨泰《關於現代派》一文，歸納出「現代派」的分期，補充紀弦之言。林亨泰認為「超現實精神」普遍於世界各地，是「現代派」的一貫精神：

「現代派」——這個廣義的稱呼，便是立體派、達達派、和超現實派的總稱。按發生時間的前後，我們應該這樣的稱呼：

- (一) 現代派第一期（即指立體派而言）
- (二) 現代派第二期（即指達達派而言）
- (三) 現代派第三期（即指超現實派而言）

然而，「超現實」，乃是自立體派至超現實派的一連串運動所一貫的精神。

<sup>73</sup>

此文一出，卻引來黃用對紀弦的批評。黃用在《從現代主義到新現代主義》一文。以林亨泰之言斷定紀弦是個超現實主義者。<sup>74</sup>紀弦馬上撰文大聲疾呼「但我確實不是！確實不是，簡直應該大聲地喊起來，確實不是」。<sup>75</sup>紀弦在《多餘的困惑及其他》再度申明自己崇尚理性、傾向「主知主義」的立場；他揚棄超現實的「自動寫作」和象徵派的音樂主義，主張「以理性控制『超現實精神』，以『象徵的手法』處理『潛意識』」。超現實主義的非邏輯與非理性，使得紀弦不得不趕緊跳出來說明其主張之差別，他疾呼「『現代精神』並不等於『超現實精神』」，「現代主義的表現手法，亦非單指超現實主義的表現手法而言」。<sup>76</sup>

<sup>71</sup> 寒爵：所謂《現代派》，頁 125。

<sup>72</sup> 紀弦：對《所謂「現代派」》一文之答覆，《現代詩》第 14 期（1956 年 4 月），頁 71。

<sup>73</sup> 林亨泰：《關於現代派》，《現代詩》第 17 期（1957 年 3 月），頁 32。後收入於林亨泰著，呂興昌編：《林亨泰全集 文學論述卷 4》（彰化市：彰化縣立文化中心，1998 年）。

<sup>74</sup> 黃用：《從現代主義到新現代主義》，《藍星詩選》天鵝星座號（1957 年 10 月）。

<sup>75</sup> 紀弦：《多餘的困惑及其他》（1958），《紀弦論現代詩》（雲林縣：藍燈，1970 年），頁 96。

<sup>76</sup> 紀弦：《多餘的困惑及其他》，頁 101、97。

紀弦提出以「理性」控制「自動寫作」的看法遠比洛夫和 弦早一步修正了台灣超現實詩論，但是在紀弦詩作中，我們卻看不到他的實踐。如 狼之獨步「我乃曠野裡獨來獨往的一匹狼」，「而恒以數聲淒厲已極之長嗥」，「使天地戰慄如同發了瘧疾」，而「這就是一種過癮」。<sup>77</sup>紀弦雖然主知，但他的詩作卻是傾向抒情、直率或是帶些俚趣的。<sup>78</sup>

在《創世紀》改版，以「超現實」做為詩社方向後，原本站穩「激進」角色的紀弦，反過來批評洛夫等人是自認反傳統「偽現代詩」，他們脫離了現實社會，走向虛無。這時的紀弦不再激進前衛，擁護法國現代主義；他堅定認為詩該生根於社會，走進人生。<sup>79</sup>紀弦在 從自由詩的現代化到現代詩的古典化 更痛批，現代詩走向虛無與社會脫節是受法國現代主義影響所致，所以才會「藐視人生」，以「不嚴肅的態度寫作」。而詩壇上的某些人就是如此：

所謂的法國的現代主義，是即立體主義，達達主義，超現實主義之總稱。而所謂的「超現實的精神」，對於國際現代主義，乃至近年抬頭於中國的後期現代主義，當然不是沒有影響的。但是國際現代主義，並不等於法國的超現實主義。而我們的新現代主義，則尤其不是法國的超現實主義之同道。但是在我們的詩人群中，就頗有一些人在啃著法國的超現實主義的麵包乾而自以為頗富營養價值，這是很不對的。<sup>80</sup>

紀弦在此文表示，我們現在已從「自由詩」時期到了「現代詩運動」的「現代化」，絕不能模仿法國現代主義一樣，走向虛無。「一切文學是人生的批評」，創作不可以離開社會。<sup>81</sup>至此，紀弦一反之前認為超現實派是「純正而新銳」的論調，而與覃子豪重視時代外貌，認為詩需根植於生活經驗的看法，不謀而合。

---

<sup>77</sup> 紀弦：狼之獨步，收入張默編：《感風吟月多少事》（台北：爾雅，1982年），頁238-239。

<sup>78</sup> 柯慶明：六十年代現代主義文學，收入邵玉銘、張寶琴、？弦編：《四十年來中國文學》（台北：聯合文學，1994年），頁98。

<sup>79</sup> 紀弦：工業社會的詩（1962），《紀弦論現代詩》（雲林縣：藍燈，1970），頁189-190。

<sup>80</sup> 紀弦：從自由詩的現代化到現代詩的古典化（1961），《紀弦論現代詩》（雲林縣：藍燈，1970），頁31。

<sup>81</sup> 紀弦：從自由詩的現代化到現代詩的古典化，頁29-32。

覃子豪曾撰文三篇討論法國超現實主義：超現實主義給予現代詩的影響、象徵派與現代主義和超現實主義的影響。第一篇文章深入地介紹超現實主義的理論基礎和其表現技巧，舉了布勒東、艾呂雅和艾瑪紐艾爾（Pierre Emmanuel）的詩為例子，說明詩中的特性在於任意連結原本無相關的物件，卻因彼此的相似性，衝撞出「詩的感動力」。這篇文章雖然詳盡地介紹形式面，但卻沒有談及超現實詩與社會的密切關連。<sup>82</sup>

第二篇 象徵派與現代主義 則以布勒東 第一次超現實主義 為基礎，簡短地介紹「自動書寫」。文中認為超現實主義的理論與創作無法獲得一致。從文中，我們可知覃子豪已瞭解超現實主義的理論與技巧。他以布勒東 第一次超現實主義宣言 作為定義超現實主義的基礎，說明超現實主義是「憑本能的機動性來寫作」（即「自動寫作」），字語的結合「完全沒有邏輯的含義」。超現實主義者藉由「無意識」解放人類精神深處，某種強勁而奇異的力量；這些力量的存在是來自「夢幻、荒誕、瘋狂、矛盾、誇張」的狀態。更重要的是，覃子豪已提及他們是「企圖以純粹的精神的自動，去解決人生一切重要的問題」。<sup>83</sup>這個超現實主義的積極面向普遍被台灣詩壇所忽視，一直要到洛夫 超現實主義與中國現代詩 中才又被提及。

第三篇 超現實主義的影響 則批評超現實主義「反理性」、「反傳統」，認為中國現代詩該從超現實主義中學習「內在的真」。覃子豪明白直指現代詩之所以令詩壇混亂，就是一部份作者受了超現實主義「反理性」、「非邏輯」、「反道德」的影響。覃子豪尤其反對「自動書寫」，他認為無意識書寫雖然「頗富奇異的魅力」，但讀者卻很難從彼此無關聯的意象中找到作者用意。他批評超現實主義者違反存於人性之中的理性，就是躲避人性而只顧及自己。覃子豪引用史班德（Stephen Spender）對超現實主義的看法，認為它「太重理論」，又「忽略現代環境的外貌」。他指出中國現代詩如果要從超現實主義中學習，就只需學習「發掘潛意識，求內在的真」，而再加以理性控制，才能發揮最大的意象連結，又不

---

<sup>82</sup> 覃子豪：超現實主義給予現代詩的影響，《覃子豪全集》（台北：覃子豪全集出版委員會，1968年），頁597-602。

<sup>83</sup> 覃子豪：象徵派與現代主義，《覃子豪全集》（台北：覃子豪全集出版委員會，1968年），頁371-372。

割斷實際的命意。<sup>84</sup>

覃子豪雖然對西方文學理論瞭解透徹，但卻沒有因此而對超現實主義心生嚮往。文中他常常引述史班德“ The Mondernist Movement is dead ”一文，認為「未來主義、抽象主義和超現實主義」是「捨本逐末」，過於重視理論，「忽略時代環境的外貌」，以致於現代主義運動趨於沉寂。<sup>85</sup>顯見超現實主義探索內心，而非旨在內容上表現社會，是覃子豪棄之的主要原因。

覃子豪與紀弦在一九五 年代末期已達成現代詩要具備「民族性」，不可忽略自身的時代背景。兩人對超現實主義的觀點，在技巧上都是主張需以理性控制「自動書寫」，以挖掘潛意識神秘富想像的新世界。紀弦與覃子豪在一九五 年代末期至六 年代初期，已然指出需以理性控制自動書寫，預言了洛夫後來在超現實詩論上必須修正的方向，但是後者才是真正落實於詩作的實踐者。

紀弦與覃子豪反對超現實主義只侷限在內心的想像世界，而不以詩涉入社會。但事實上，保持詩的藝術性，獨立於社會運動之外，正是法國超現實主義平行「革命」與「藝術」的兩面手法。覃子豪與紀弦有意避開法國超現實主義「以文學改革社會」的基本理念。紀弦在回應黃用的批評時，曾指出他絕不同情阿拉貢與艾呂雅成為法共革命的同路人，顯示他的確知道法國超現實主義的社會革命面向。覃子豪引用過布勒東「第一次超現實主義宣言」，也應瞭解法國超現實主義以詩改革社會的理論基礎。<sup>86</sup>但他們就是不談及法國源流積極參與社會革命的面向，而只著重在文學形式面的革命，這或許也是受制於一九五 年代高壓政治之故。因此即便超現實主義的「潛意識」世界使詩人感到驚喜，但又因為超現實詩反理性與忽略掉民族性，只著重於內心世界；使得兩人守著不偏不倚的保守現代主義的態度，始終對超現實主義保持距離。

洛夫等人在缺乏紀弦與覃子豪為主的兩大詩社奧援下，放棄了「新民族詩型」，毅然舉起「超現實主義」的旗纛，當起最最西化的孽子，藉此反叛國族的

---

<sup>84</sup> 覃子豪：《超現實主義的影響》，《覃子豪全集》（台北：覃子豪全集出版委員會，1968年），頁 603-606。

<sup>85</sup> 覃氏在《關於「新現代主義」（1958）》、《象徵派與現代主義》（1960）都曾引述史班德評超現實主義「忽視現代環境的外貌」之語。

<sup>86</sup> 紀弦：《多餘的困惑及其他》，頁 99。覃子豪：《象徵派與現代主義》，頁 368-374。覃子豪：《超現實主義給予現代詩的影響》，頁 597-602。

「父親形象」。洛夫等人雖然面臨許多反對的聲音，但當時詩壇已無重量級詩社足以制衡《創世紀》詩社。《現代詩》在一九五〇年代末期已逐漸萎縮，出刊不定，一九六四年二月《現代詩》第四十五期結束發行。一九六三年十月十日覃子豪逝世，一九六四至一九六六年間余光中在美，夏菁亦出國，這段時間藍星詩社的集體活動幾乎停頓。<sup>87</sup>其餘詩刊如《野火》、《葡萄園》在一九六二年五月、七月陸續創刊，卻不足以成氣候，《笠》創刊於一九六四年六月，但一直要到六十年代末期，憑藉有計畫地翻譯西方文學史料，才佔據一席之地。《創世紀》在幾乎無人能敵的情況下逐漸坐大，才能以超現實獨攬詩壇。但詩壇以繼覃子豪的聲音從未停歇，余光中在一九六〇年代就接續對超現實的批評，乃至一九七〇年代關傑明與唐文標等連番砲火都是如此。覃子豪與紀弦對超現實的諸多指摘，實則已顯現出超現實日後必須轉向的輪廓。

---

<sup>87</sup> 余光中：《第十七個誕辰》，頁 20。

### 第三章 台灣超現實詩移植與修正的過程

台灣超現實主義的傳播途徑首在一九三〇年代經由《風車》詩社與「銀鈴會」傳輸日本「主知」的超現實美學。《風車》詩社在日本嚴厲監控的文學環境下，以隱蔽手法吐露被殖民的心聲。「銀鈴會」則致力介紹世界文學，部分成員後來加入了紀弦「現代派」，延續「主知」風格，使之成為詩壇現代主義相當重要的概念，匯流了大陸現代派與台灣現代派。

戰後，台灣超現實另一個興起的開端是紀弦的「現代派」。超現實主義隨著紀弦譯介法國現代主義，而為詩壇所討論，但是真正大量翻譯與討論則有待於一九六〇年之後的《創世紀》。譯介的多元化，不只是英文、日文，繪畫視覺亦開啟了另一條傳播途徑。一九六〇年代中葉後崛起的《笠》，也有計畫地逐步翻譯現代派的第一手資料，首譯出《超現實主義宣言》及《法國詩史》，這都使詩壇能夠擁有更多全面性的法國超現實主義資訊。

洛夫等人在有限的超現實資料中摸索，發展出屬於台灣的「超現實」，將超現實主義導入東方的「禪」，以「知性」操控語言。在時代意義上，這是與法國超現實主義後期「知性批判」接軌，也延續台灣對日本超現實主義「主知」美學的吸收。理論移植「在地化」的結果，日本加入東方哲學「無」的概念，<sup>88</sup>而台灣則注入了「禪」。洛夫、商禽與 弦詩從早期一九五〇年代個人的浪漫抒情，轉向以「超現實」手法揭露生命本質的苦澀與荒謬。台灣超現實到了一九六〇年代才完全具備詩論與詩藝，使這朵「移植之花」得以全面盛開。

---

<sup>88</sup> 劉紀蕙：《銀鈴會與林亨泰的日本超現實淵源與知性美學》，《孤兒 女神 負面書寫》（台北：立緒，2000年），頁226。

## 第一節 法國超現實主義的創作技巧與社會革命精神

### 一、從潛意識恢復對世界的感知

超現實主義產生於一九二〇年代，從一九一九年安德烈·布勒東（André Breton）和菲利普·蘇波（Philippe Soupault）實踐潛意識書寫的《磁場》開始，到一九六九年舒斯特（Jean Schuster）宣布正式解散超現實主義團體，長達半個世紀之久。這項國際性的運動影響廣及英國、比利時、西班牙、墨西哥、巴西、加拿大、利智、丹麥、葡萄牙、瑞典、土耳其、羅馬尼亞、南斯拉夫、美國等等，在亞洲國家則有日本、台灣。

超現實主義的理論受到柏格森、黑格爾與佛洛伊德的影響。柏格森（Henri Bergson）的「直覺」的感應影響了布勒東。柏格森不相信理智能理解生命，而提出要以直覺向內的方式，走向生命深處。<sup>89</sup>第一次世界大戰後，人們面對殘破的家園，不再相信理智與邏輯，而開始嚮往未被開發的潛意識。佛洛伊德的心理學對夢及性慾的解釋，都直接證明了神秘潛意識的存在。布勒東從佛洛伊德那裡，吸收不少關於夢境幻覺和瘋狂等知識。與佛洛伊德不同的是，超現實主義者認為夢是具有預見性的，它不僅僅是一種治療手段，而是要使人從夢中意識到那個令人難以忍受的現實世界，進而體認到變革現實的必要。<sup>90</sup>

超現實主義者也藉由黑格爾的辯證法，調和現實與夢境之間的矛盾，找到連結兩者的正當理由。黑格爾認為客觀的東西需要透過主體才能顯現，主體也需要通過外在的客體才能實現，只有融合兩者之間，才能獲得自由。超現實主義者認為透過夢幻試驗，將抽象變成具體，主體變成客體，才能獲得真知。<sup>91</sup>夢境與現實是彼此相通連接的。

超現實主義者為了探尋潛意識，進而解放受到禁錮的心靈，使用「自動書寫」，藉此豐富人們邏輯思考的不足。文學創作不是作家的專利，每個人面對潛

---

<sup>89</sup> 莫詒謀：《柏格森的理智與直覺》（台北：水牛，2001年），頁147-148。

<sup>90</sup> 程曉嵐：《超現實主義述評》，收入柳鳴九編：《未來主義 超現實主義 魔幻現實主義》（台北：淑馨，1990年），頁130。

<sup>91</sup> 王齊建：《超現實主義的理論基礎》，頁212。

意識訊息時，只需忠實地紀錄那些每分每秒不停自然湧現的字句與圖像。布勒東在《第一次超現實主義宣言》闡述「超現實主義魔術的秘密」時，便表達這樣的觀念：

盡你自己之所能，進入被動的、或曰接受性的狀態。忘掉你的天才、才幹以及所有其他人的才幹。牢記文學是最可悲的蹊徑之一，它所通往的處所無奇不有。落筆要迅疾而不必有先入為主的題材；要迅疾到記不住前文的程度，並使你自己不致產生重讀前文的念頭。第一個句子自動地到來，這是千真萬確的，以致於每秒鐘都會有一個迥然不同於我們有意識的思想的句子，它唯一的要求便是脫穎而出。很難預斷下一個句子將會如何；它似乎既從屬於我們有意識的活動、也從屬於無意識的活動。<sup>92</sup>

布勒東認為創造的動力來自於自身，不假外求；忘掉天才、忘掉才幹，在潛意識的信息前，每個人都是完全平等。

超現實主義者對於內在精神的深刻反省與探索，並不是為了要抵制自身欲求，相反地是為了讓它們自由發洩，重回本能的世界。這些探索「潛意識」的方式：自動書寫、催眠、夢、幻想等等，是為了破壞傳統美學的限制，保住未受人為修飾的自然狀態，使人重新認清「存在」的本質，解放被權威、資本主義麻木的心智。超現實主義技巧承襲了浪漫主義相信「想像」的重要，但不同的是超現實主義者關心的是「人的自我及感知的問題」，而非「一切唯我」，因為我們已無法從經驗的自我去窺知世界的全貌。對他們而言，語言不是如象徵主義和浪漫主義所主張，「表達難以言傳之意境」，相反地，他們是「創造」那些意境。<sup>93</sup>對於超現實主義而言，一切都是偶然拼湊的無意識狀態，而不是以任何受制約的美學、倫理來認識我們的世界，不是有意義地先給予意象象徵定義。這些不受控制的意象，是為了補充再補充我們對這世界的完整認知。

自動書寫是以「聽寫」的方式進行創作。在寫作過程必須排除一切理性與

---

<sup>92</sup> André Breton 著，丁世中譯：《第一次超現實主義宣言》，收入柳鳴九編：《未來主義 超現實主義 魔幻現實主義》（台北：淑馨，1990年），頁258-259。

<sup>93</sup> 蔡源煌：《從浪漫主義到後現代主義》，修訂八版（台北：雅典，1998年），頁202-203。

邏輯性的思考，然後讓句子如湧泉般，無法抑制地自潛意識流瀉出來。詞與詞的連接，句子與句子的組合都是偶然、不經意的。語言從既定的邏輯思考中解放出來，重新改變表述的方式。超現實主義者為了保持彼此的個性，又能激發更多的靈感，常舉行「對話」的集體遊戲方式來進行拼貼詩句，他們稱之為「絕妙的屍體」。首先參加者在小紙條上寫下任意字句，再將紙折疊起來。沒有人知道前面的內容，依序寫下去，如此便可無意義地拼湊成奇異的字句。最先產生的經典句子是「一具絕妙屍體，將喝新酒」，這樣的句子充滿矛盾與荒謬，讓人不解，卻迥然一新令人亮眼。這就是超現實主義者所要達到的目的，他們並不負責詩句能不能通過理解，是否具有有實際意義。

超現實主義吸收佛洛伊德對夢的精神解析，相信「夢是欲望的滿足」、「夢幻是甦醒與睡眠之間的中介狀態」以及運用「自由聯想」的方式反應思想的真實活動。<sup>94</sup> 夢境與現實是相互流通的。布勒東認為藉由夢的啟示，我們能發覺自身潛在的需求。超現實主義者假想潛意識裡存在某種精神的至高點，在那裡所有的矛盾，生與死、想像與現實、過去與未來，高與低都可以得到融通而取消對立。<sup>95</sup> 當精神抒解，社會的問題也就不存在，這是超現實主義者欲以精神革命解決社會問題的用意。

超現實主義中的「夢幻記實」與「自動書寫」雷同，都是要讓自己處於一種「被動」狀態，減低理性的監督干涉，恢復我們的感知力，並在夢幻之中獲得啟示。超現實主義者也在文學藝術中運用「黑色幽默」，這種冷酷、苦澀，有時揉入病態或荒誕恐怖的玩笑題材。黑色幽默打亂社會既定的成見，不服從紀律與邏輯，用冷漠詼諧來戳破虛假。同時它超出日常現實與理性的侷限，以「旁觀者」的身份重新思考人與世界的關係。

和黑色幽默、夢境中呈現的荒謬、不可思議相同，瘋狂也為超現實主義者所重視。他們推崇精神病患且抨擊衛道人士，用此做為否定社會結構。同時，他們也模擬精神錯亂狀態從事創作，以擺脫理性控制。布勒東認為瘋人乃是「誠實之極」、「天真無邪」的人。<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> 老高放：《超現實主義導論》（北京：社會科學文獻，1997年），頁111-115。

<sup>95</sup> 老高放：《超現實主義導論》，頁41。

<sup>96</sup> André Breton 著，丁世中譯：《第一次超現實主義宣言》，頁238。

超現實主義者嚮往純真美好的原始狀態。在詩歌中，我們常常可以見到孩童或是繆司女神的美麗化身，以及對童年的追憶。超現實主義者歌詠愛與性，他們認為愛情猶是激發靈感的美好事物，帶領人勇往直前不畏艱難。伴隨無意識書寫而產生的幻覺幻聽亦是超現實藝術中重要的一環。

布勒東在《第一次超現實主義宣言》質言幻境的美好：

幻境總是美麗的，任何幻境都是美的，甚至只有幻境才是美的。<sup>97</sup>

似幻還真的童話與神話情節，以及不可思議的怪物都令超現實主義者津津樂道。從早期的催眠術開始，他們就一直對神秘、魔幻之事保有高度興趣，因為那是詩人取之不盡，用之不竭的想像泉源。超現實詩雖然不受外在限制，利用自由聯想與字音聯想隨意拼湊詩句，但卻不反對適時停頓標點，使意象更跳躍；或是遵守句法。對他們而言，句讀分行都是自然而然毫不需要思考就形成的。法國超現實詩並非是無秩序、混亂的，相反地在句法上超現實詩常常「不自覺地」表現出相似句型，相似性的意象聯想，因為他們相信在潛意識背後是有種秩序存在，而人只是不加以控制，使它「自動」表現出來。這些意象不是在表面形狀上「相似」而產生意境，而是藉由形象聯想發現他們具有某些「非經驗」的相似感。<sup>98</sup>

一九三〇年代後，由於對戰爭的實際體悟，超現實主義者更加強調現實革命與理性的重要，修正原本的理論與方向。布勒東承認他們並沒有在「自動書寫」與「複述夢境」上做出「更有系統」、「更加一貫」的努力。<sup>99</sup>一九三四年一場比利時超現實藝術家所舉辦的演講《何謂超現實主義》中，布勒東更清楚指出超現實主義發展運動的分歧是在於「直覺」與「理性」。布勒東更嚴正表示那些被拿到辭典中的「超現實主義定義」（1924年的第一次宣言），全然是種理想主義。他對當時鼓吹「自動聯想」的自己感到失望。一九三〇年代後的超現實主義轉以「理性」替代「直覺」，放棄「自動書寫」，<sup>100</sup>進入理智時期。

<sup>97</sup> André Breton 著，丁世中譯：《第一次超現實主義宣言》，頁 245。

<sup>98</sup> 老高放：《超現實主義導論》，頁 170，173。

<sup>99</sup> André Breton 著，丁世中譯：《第二次超現實主義宣言》，收入柳鳴九《未來主義 超現實主義 魔幻現實主義》（台北：淑馨，1990年），頁 304。

<sup>100</sup> André Breton, "What is Surrealism?", in Franklin Rosemont, ed., *What is Surrealism?*

## 二、 積極參與社會革命

法國超現實主義的革命基礎是以內在精神統攝所有外部社會問題，進而改造社會。因此，內心世界的探索是他們研究的一大主題。十九世紀的作家籠罩在自然科學裡頭，如泰納（Hippolyte Taine）從自然科學的立場建立人與作品之間的法則，或是如左拉（Emile Zola）提出「實驗小說」的方法，科學化地敘述文學。二十世紀初整體氛圍不再相信理性科學，戰爭的頻繁使世界喪失原已逐漸解體的秩序，哲學與心理學的新發現否定邏輯和理性的唯一定論。作家們開始將目光重心從外在現實移轉到內心世界。

法國超現實主義者從佛洛伊德那裡發展出「自動書寫」與「夢境記實」，以達到無意識書寫，排除人為理性的介入，進而體驗與開挖人混沌未明的原始狀態。法國超現實主義者「奉行的是一種旨在改變生活的美學思想，所以破除傳統美學對人的束縛，就成了他們試圖變革文學藝術所必須完成的首要任務」<sup>101</sup>「革命」在文學藝術的概念上，為了要解放人的精神；他們將革命的行為付諸實際生活，選擇不躲在文學象牙塔裡。法國超現實主義者走向街頭、走向人群，他們以「詩」涉世，即便是繪畫雕塑或是電影也都屬於詩的範疇。他們認為藉由文學藝術解放心靈束縛，才有可能使人體認到自由真諦。對於這群革命者而言，超現實主義既是精神上的革新，也是現實革命，這兩者是密不可分的。

法國超現實主義的「超現實」立足於生活本身，追求比現實更真實的世界。它不「為藝術而藝術」，也不成為社會運動的附庸。反殖民、反帝國的立場，曾使他們一度與法國共產黨接近，一同投入社會政治運動。一九二五年摩洛哥戰爭爆發，法國殖民地摩洛哥要求獨立，而引發國內發動戰爭鎮壓。此時，第一次世界大戰才剛結束不久，資本主義又再度介入剝削，超現實主義者更加相信必須進行一場現實革命，才有可能獲得真正的自由。以布勒東、艾呂雅、阿拉貢為首的超現實主義團體，積極加入反戰的行列。

一九二七年布勒東、阿拉貢、艾呂雅、佩雷（Benjamin Péret）與尤尼克（Pierre Unik）加入法共，又因不願配合黨的決議與工作，布勒東與艾呂雅於一九三三年

---

*Selected Writings*, (New York: Pathfinder, 1978), p.116.

<sup>101</sup> 老高放：《超現實主義導論》，頁 93。

被開除黨籍。布勒東在《超現實主義第二次宣言》（1929）表示人的解放只能寄希望於無產階級革命，但這一切卻無損於對於心理學分析的研究。<sup>102</sup>一九三一年超現實主義團體的雜誌《超現實主義革命》被《為革命服務的超現實主義》所取代，兩者名稱差別說明超現實主義與革命成為兩條「平行」的道路，<sup>103</sup>法國超現實主義者更積極投入政治革命，並且保持藝術的獨立與革命性。

一九三一年阿拉貢在蘇聯「哈爾科夫代表大會」公開反對《超現實主義第二次宣言》，承認自己已脫離黨的監督，復在一九三一年發表《紅色陣線》，詩的內容出現許多政治性口號，這使得超現實主義者對於阿拉貢甘於讓文學附庸於政治，感到不滿與震驚。布勒東在《詩的貧困——公眾輿論面前的阿拉貢事件》重申超現實主義的基本立場，他認為不能偏廢文學藝術以及政治革命的價值，應該保有藝術的獨立性，而非只為了革命宣傳。布勒東認為阿拉貢的錯誤在於：

如果他是個革命者，他必須用其他方式去幫助革命運動。這樣才能保持自身的平衡。如果失去在自己領域研究的權力，那麼不久他將成為對自己和對革命都失敗的人。我們從未停止著手像這樣的概念以及作家與藝術家積極地參與社會抗爭的吃力工作。<sup>104</sup>

這段話再次說明超現實主義者是要以「作家」與「藝術家」的身份投身於政治社會，並保持自身身份的獨立性，而非像阿拉貢喪失詩人的身份服膺於社會革命。

布勒東始終與法共保持距離，將藝術獨立於官方敘述外；他相繼與相信社會革命可以取代精神革命的阿拉貢和尤尼克決裂，也開除只致力於精神探索的達利（Salvador Dali）。由此不難看出，布勒東一貫堅持精神革命與社會革命必須平行不悖的決心。

---

<sup>102</sup> André Breton 著，丁世中譯：《第二次超現實主義宣言》，頁 301、306。

<sup>103</sup> 程曉嵐：《超現實主義述評》，頁 109。

<sup>104</sup> André Breton, “The Poverty of Poetry” in Franklin Rosemont, ed., *What is Surrealism? Selected Writings*, (New York: Pathfinder, 1978), pp.81-82. .

## 第二節 超現實主義的傳播途徑

### 一、引進日本主知的超現實：「風車詩社」與「銀鈴會」

台灣超現實風潮在早期與世界接軌是間接透過日本藝文界，而非直接自法國取經。這除了地理位置比鄰，也與當時台灣被日本殖民，日本語成為共通語言有關。超現實主義出現在日本文壇是在一九二五年（大正十四）時，由上田敏雄、上田保、北園克衛等人所主辦的《文藝耽美》第一次正式介紹超現實主義。被譯介的有阿拉貢、布勒東以及艾呂雅的詩作。一九二七年，西？順三郎、三浦孝之助、中村喜久夫、瀧口修造、佐藤朔等人發行詩集《馥郁的火夫啊》，這是日本第一本超現實主義詩集。<sup>105</sup>後來，他們與《文藝耽美》這群人，大部分都參與了《詩與詩論》的撰稿或編務。

《詩和詩論》於一九二八年創刊，一般認為這是日本現代詩復興的開始，是「新的詩的文學運動」。它的興盛時期是一九二八年至一九三一年（昭和三年到六年），重要的成員有安西東衛、瀧口修造、西？順三郎、北園克衛、春山行夫、北川冬彥與村野四郎等人。最初是由北川冬彥翻譯布勒東的「超現實主義宣言」，發表在《詩和詩論》第四卷。<sup>106</sup>「主知」是他們基本詩觀，融合超現實主義「解放語言」的精神，建立詩的純粹性。他們「主知」的主張是針對日本當時詩壇過於抒情而貧乏的詩風而發起的。

日本詩壇超現實主義大師西？順三郎就認為融合超現實世界與創作，尚需理性去意識：

精神病患或抽鴉片的人因為不知道自然或現實的正常意義，所以也不知道超自然或超現實的世界。意識到不合理世界的是合理性。不能意識到不理事物的人是因為這種人的合理性稀薄。因此不解諧謔的人是不能意識到

<sup>105</sup> 葉笛：日據時代台灣詩壇的超現實主義運動——風車詩社的詩運動，收入封德屏主編：《台灣現代詩史論》（台北：文訊，1996年），頁25。

<sup>106</sup> 杜國清：西？順三郎的世界，杜國清譯著：《西協順三郎的詩與詩學》（高雄：春暉，1980年），頁9。

諧謔之超現實的不合理性那種人。總而言之，不能意識到不合理的人我想也就是合理性缺乏的人。我認為，為了創作優越的詩，非是個現實性和合理性和美意識和真善美和知情意的作用正常的人不可。否則任何詩作的構成都不能成立吧。<sup>107</sup>

他認為想像力是從理性產生的，優越的想像力就是優越的理性，重新調整並組織新關係之存在。理性包含兩種方向相反的力量，一種是將自然加以組織的腦髓的作用，而另一方面將自然組織加以破壞，而又想像出新的自然關係出來。一般而言視前者是從事組織的理性，具有合理性；後者則是破壞組織的想像力，不具有合理性，而想像性與理性都是從人類的知性產生的。<sup>108</sup>法國超現實主義是以無意識作為創作方法，西？順三郎則認為詩作必須「表現意識」，他以波特萊爾的「超自然」與「反諷」作為創作的原則。<sup>109</sup>

台灣詩壇在一九三〇至一九四〇年代是透過日本的「詩與詩論」來吸收超現實主義；這使得台灣超現實詩在早期發展時，一直深受日本「主知」影響，而不強調法國的「直覺」。《風車詩社》的楊熾昌與《銀鈴會》的林亨泰的詩論正好可以作為印證。後來，本土詩刊的《笠》也承襲日本這種主知的風格。而一九六〇年代雷掣風馳書寫超現實詩的洛夫等人，在早期則是高喊「直覺」，排斥「知性」介入。

#### (一) 風車詩社：楊熾昌

台灣一九三〇年代楊熾昌所主導的《風車》(Le Moulin)詩刊在一九三三年十月發行，翌年九月停刊，共出版四期，每期印量七十五本。除了楊熾昌之外，成員尚有李張瑞、張良典、林永修(筆名林修二)以及岸麗子、戶田房子等。《風車》詩社同仁論談的有西？順三郎論、主知主義詩論以及研究佛洛依德與超現實

---

<sup>107</sup> 西協順三郎著，杜國清譯：《詩學》，收入杜國清譯著：《西協順三郎的詩與詩學》，頁 31-32。

<sup>108</sup> 西協順三郎著，杜國清譯：《詩學》，頁 27-29。

<sup>109</sup> 杜國清：《西協順三郎的世界》，頁 20。

主義。<sup>110</sup>當時台灣文壇的主流是「鹽分地帶」的一群文學創作者，他們側重客觀寫實與現實社會。在一片寫實氛圍裡，倡導超現實主義的《風車》詩社自然引來不少批評與爭議。

楊熾昌回憶當時使用超現實主義手法，是為了躲避日帝嚴厲審查的取締法，而採用隱蔽手法來透視社會：

筆者以為文學技巧的表現方式很多，與日人硬碰硬的正面對抗，只有更引發日人殘酷的摧殘而已，為有以隱蔽意識的側面烘托，推敲文學的表現技巧，以其他角度的廟會方法，來透視社會，剖析其病態，分析人生，進而使讀者認識生活問題，應該可以稍避日人兇燄將殖民文學以一種「隱喻」的方式寫出，相信必能開花結果，在中國文學史上據一席之地。<sup>111</sup>

但由於詩刊發行量過於稀少，出刊不定，知道《風車》的人並不多，影響力有限。但在歷史意義上，「風車詩社」的確是台灣超現實詩存在的起點。

筆名為水蔭萍的楊熾昌一九二八年出生於台南州。一九二九年時赴日，曾就讀東京文化學院研究日本文學，受過西？順三郎、北園克衛、春山行夫、瀧口修造等著作，以及歌克特、布勒東等譯書影響。<sup>112</sup>在日本期間，他與這些前衛藝術作家時有往來，對於當時日本文壇「主知」的趨向十分瞭解。當時，他參入百田宗治主持的《椎？木》、北園克衛的《詩學》及《神戶詩人》活動並發表作品，<sup>113</sup>直至一九三四年才因父喪返台。

楊熾昌在《新精神和詩精神》（1936）一文曾介紹在日本的現代詩運動與現代主義，如達達主義、超現實主義、新即物主義等。他主張詩與現實必須區分開來，經過知性處理原始感覺之後，才能使詩獲得純粹的形式，這樣觀念與《詩與

---

<sup>110</sup> 中村義一著，陳千武譯：《台灣的超現實主義》，收入楊熾昌著，呂興昌編訂，葉笛譯：《水蔭萍作品集》（台南：台南市立文化中心，1995年），頁292。

<sup>111</sup> 林佩芬：《永不停息的風車——楊熾昌》，收入楊熾昌著，呂興昌編訂，葉笛譯：《水蔭萍作品集》（台南：台南市立文化中心，1995年），頁273。

<sup>112</sup> 羊子喬：《超現實主義的提倡者——訪楊熾昌談文學之旅》，收入楊熾昌著，呂興昌編訂，葉笛譯：《水蔭萍作品集》（台南：台南市立文化中心，1995年），頁291。

<sup>113</sup> 陳明台：《楊熾昌——風車詩社——日本詩潮》，收入楊熾昌著，呂興昌編訂，葉笛譯：《水蔭萍作品集》（台南：台南市立文化中心，1995年），頁316。

詩論》的觀念相契。楊熾昌以「聯想飛躍」來形容自己的文字：

我所主張的連想飛躍、意識的構圖、思考的音樂性，技巧巧妙的運用和微細的迫力性等，對當時的我來說，追求藝術的意慾非常激烈，認為超現實是詩飛翔的異彩花苑。<sup>114</sup>

他認為「在現實的傾斜上摩擦的極光叫作詩」，我思索「透明思考」，在「文字的意義上變得不透明」，「文學作品只是要創造頭腦中思考的世界而已」。<sup>115</sup>「思考」已脫離早期法國超現實主義的論點，楊熾昌吸收的是主知的日本超現實主義，認為詩還是應發揮知性構成的美：

一首詩與其強調在使其產生詩的過程的意象之美，不如發揮以感覺的手法和明澈的知性（或感性）為儀式所構成的意象之美。<sup>116</sup>

這與西？順三郎的詩論是一致的。試看 月光奏鳴曲 一詩那種玄秘不可解的晶瑩意象：

給窗戶刺青的少女  
套著藍長袍的天使  
喝水車房的水，果實上閃耀的  
銀粉熱情奔放  
太古的憂鬱症的 order  
清瞿的美麗影像  
在遙遙遠遠的表情的風景裡散佈  
音樂的裙裾

月光奏鳴曲 ，《水蔭萍作品集》

---

<sup>114</sup> 中村義一著，陳千武譯：《台灣的超現實主義》，頁 292。

<sup>115</sup> 楊熾昌：《燃燒的頭髮——為了詩的祭典》，收入楊熾昌著，呂興昌編訂，葉笛譯：《水蔭萍作品集》（台南：台南市立文化中心，1995 年），頁 128。

<sup>116</sup> 楊熾昌：《檳榔子的音樂》，收入楊熾昌著，呂興昌編訂，葉笛譯：《水蔭萍作品集》（台南：台南市立文化中心，1995 年），頁 122。

詩人以古典音樂月光奏鳴曲入詩，扣住「月光」而起一連串相類似聯想，布置銀色月光下的種種清麗美麗，刺青的少女宛如身穿藍色長袍的天使，映照著水光的反射，那種泛白的銀色與青色，透明地使人感到飄渺虛幻，而產生淡淡之憂鬱。詩中發亮的意象隨著月光而流動，正呼應著月光奏鳴曲如波浪般的音樂性。這種原本破壞組織的想像力，卻在我們意識到「月光」與「音樂」之間的關連性後，重新建構出美好感覺，這就是知性之美。

雖然楊熾昌在《風車》上所介紹的超現實理論片斷不成系統的，但在日據時期的政治高壓與寫實環境的氛圍中，能有如此文學革新之舉已屬難得。我們從楊熾昌的詩作當中，不難看出那種擅於切斷邏輯卻不失想像的知性運用，其實是非常熟練輕巧的。然而，可惜《風車》詩刊終因其發刊期數不穩，印量少且僅出版四期，無法引發詩壇迴響，而告沈寂。戰後一九七〇年代末期才有羊子喬與陳千武蒐羅光復前的台灣文學作品，收錄《風車》詩社的楊熾昌、李張端、林永修與張良典等人的詩作，<sup>117</sup>一九七九年七月二日到四日羊子喬在《聯合報副刊》發表「移植的花朵」一文，<sup>118</sup>楊熾昌以及《風車》詩社的超現實軌跡才又逐漸為台灣文壇所識。

## （二）銀鈴會：林亨泰

林亨泰在一九四七年加入朱實、張彥勳、許清世所創辦的「銀鈴會」（1942-1949）。「銀鈴會」強調社會意識，也推廣世界文學，早期發行的雜誌命名為《緣草》（1942-1945），後改名為《潮流》（1945-1949），超現實主義就常在這些文章裡被提起。林亨泰在「銀鈴會文學觀點的探討」一文提到銀鈴會「對於世界文學的態度是開放和接受的。各種文學思潮，如象徵主義、超現實主義、新現實主義等等，都經常在文章中一再地被提起」。<sup>119</sup>「銀鈴會」的活動一直到一九四九年，才因成員陸續受政治蒙害而失蹤入獄，而宣告解散。

<sup>117</sup> 羊子喬、陳千武主編：《廣闊的海》（台北：遠景，1982年）。

<sup>118</sup> 羊子喬：「移植的花朵」，收入《蓬萊文章台灣詩》（台北：遠景，1983年）。

<sup>119</sup> 林亨泰：「銀鈴會文學觀點的探討」（1991），林亨泰著，呂興昌編訂：《林亨泰全集：文學論述卷2》（彰化市：彰化縣立文化中心，1998年），頁57。

林亨泰生於一九二四年，中學時透過春山行夫主編的《詩與詩論》瞭解日本現代詩精神，接觸西？順三郎以及村野四郎等倡導超現實主義的詩人們。一九四七年他加入「銀鈴會」，發揚世界性的文學思潮。據其回憶當時《詩與詩論》提供了他初期「反抒情」、「主知」的認知模式，<sup>120</sup>由此管道吸收日本超現實主義中的「主知」精神。試看林亨泰的詩作表現：

有長的咽喉  
鳴著圓舞曲  
而告知  
從軟管裡  
將被擠出的  
就是春

長的咽喉 代序，《林亨泰全集 文學創作卷2》<sup>121</sup>

易滑的土瀝青路上，  
我是踱來踱去的光。  
但，我兩腿展開去的角，  
是最濃密的  
我是速度，也是影子。

光，《林亨泰全集 文學創作卷2》

長的咽喉 原是詩集的序，表達創作即生產，詩句從咽喉而出的美好喜悅，如「春」之生氣盎然，以及圓舞曲之活潑朝氣。詩中拉大自由聯想的幅度，跳開現實經驗的摹寫，而在詩人的心靈層次重建認知。光 以光的特性觸發，人與光渾然一體，我亦是光也是影，光自腳下開展去，再遠遠地縮影成角。以形容生長

<sup>120</sup> 林耀德：「台灣的「前現代派」與「現代派」——與林亨泰對話」，《觀念對話》（台北：漢光，1989年），頁79。

<sup>121</sup> 林亨泰：「長的咽喉 代序」，林亨泰著，呂興昌編訂：《林亨泰全集 文學創作卷2》（彰化市：彰化縣立文化中心，1998年）。

狀態的「濃密」轉移至「光」。這些都是林亨泰早期的詩作，在文字意象上的運用與楊熾昌相同都是取向日本主知的超現實手法。

之後，林亨泰因為「銀鈴會」解散，而中輟寫作，據其自述，他是到了一九五〇年代後，因某日購閱紀弦《現代詩》，才又燃起寫字的欲望：

自從一九四九年六月銀鈴會被「驅散」之後，本來打算就此折筆不在從事寫作，但，確有那麼一天——很可能是一九五四、五年的某一天（或許更早也不一定），正在逛書店時竟然能發現了這份《現代詩》季刊，終於讓我找到某種新的可能，再度讓我重新燃燒起寫作的欲念來了。<sup>122</sup>

一九五〇年代林亨泰加入紀弦「現代派」，成為補充其理論之大將，在「現代派運動」發表過「關於現代派」、「符號論」、「中國詩的傳統」、「談主知與抒情」、「鹹味的詩」等五篇文章。<sup>123</sup>一九六〇年代中葉，他成立「笠詩社」，開闢「笠下影」單元，譯介日本超現實主義以及現代主義。林亨泰加入紀弦「現代派」被認為是象徵台灣現代主義與大陸現代主義的匯流。<sup>124</sup>

林亨泰在「新詩的再革命」談及紀弦「現代派信條」及釋義時，曾多援引《詩與詩論》加以呼應。在「現代派信條」第四條的「知性之強調」，林亨泰解釋文學需賴有這種「主知的方法」、「知性之光」，賦予文學「方法的秩序」。他更直言「把這種文藝思潮導入日本的也是春山行夫的《詩與詩論》季刊，被目為這方面代表性理論家的是阿部知二，他曾著有《主知的文學論》（1930年12月，厚生閣書店）一書」。<sup>125</sup>由此可知，林亨泰的「主知」概念確是源自日本《詩與詩論》。

---

<sup>122</sup> 林亨泰：《現代派運動與我》（1993），林亨泰著，呂興昌編訂：《林亨泰全集：文學論述卷2》（彰化市：彰化縣立文化中心，1998年），頁144。

<sup>123</sup> 「關於現代派」，《現代詩》第17期（1957年3月）；「符號論」，《現代詩》第18期（1957年5月）；「中國詩的傳統」，《現代詩》第20期（1957年12月）；「談主知與抒情」，《現代詩》第21期（1958年3月）；「鹹味的詩」，《現代詩》第22期（1958年12月）。

<sup>124</sup> 林耀德：「台灣的「前現代派」與「現代派」——與林亨泰對話」，頁89。陳芳明：《橫的移植與現代主義之濫觴》，頁142。

<sup>125</sup> 林亨泰：《新詩的再革命》（1988），林亨泰著，呂興昌編訂：《林亨泰全集：文學論述卷2》（彰化市：彰化縣立文化中心，1998年），頁23。

楊熾昌的「風車詩社」是個台灣超現實主義歷史上的起點，而林亨泰則直接影響紀弦「現代派」主知的觀念。一九五〇年代的紀弦「現代派」，某個層面而言，延續了日據時期主知的觀念。桓夫（陳千武）即認為台灣現代詩的發展，除了紀弦從大陸帶來中國新詩的火種；另一脈流是在紀弦成立「現代派」之時，由林亨泰、吳瀛濤、錦連帶入日據時期的前衛意識，刺激了詩壇的革命核心組織。

126

## 二、詩壇譯介法國超現實詩與詩論

超現實主義在台灣的傳播過程，一開始並非是很有系統成一體系的，也非從法國直接翻譯詩文，絕大部分都靠日文與英文做為轉譯的媒介。<sup>127</sup>超現實主義的傳播不只僅有文字做為媒介，一部份也靠視覺的傳播。商禽在還沒接觸超現實詩作的翻譯時，看了些繪畫作品，如蘇波、夏卡爾、達利等等，<sup>128</sup>來瞭解超現實主義。紀弦「吠月之犬」更是模擬米羅的畫作而寫。一九五六年「東方畫會」成立，其中成員畫風多偏向超現實風格，表現神秘的幻覺與抽象性。一九五七年十一月東方畫展在台灣首次展出，現代詩人紀弦、楚戈、辛鬱、商禽等都在開幕當日到場致意，紀弦還當場大聲朗誦詩作。<sup>129</sup>可見詩壇與畫界之間，互相交流密切。台灣畫壇由保守以超現實畫派趨向前衛，和詩壇從僵化戰鬥詩邁向高度想像的超現實詩，都可說是在當時「整個社會保守高壓氣氛中必須發展出來的文學與藝術的革命」。<sup>130</sup>

弦回憶起超現實主義的傳播過程時，他說當時商禽比他還要熱衷，他們對於布勒東、阿拉貢、亨利米修等知識來源，是來自一九三、四〇年代梁宗岱、

<sup>126</sup> 陳千武：台灣現代詩（1980），《台灣新詩論集》（高雄：春暉，1997年），頁41-42。

<sup>127</sup> 葉笛翻譯「超現實主義宣言」是透過日文轉譯，而洛夫則是透過英文翻譯瞭解法國超現實主義。洛夫：《我與西洋文學》，《詩的邊緣》（台北：漢光，1986年），頁53。

<sup>128</sup> 萬胥亭訪問，莊美華整理：「捕獲與逃脫的過程——訪商禽」，《現代詩》復刊第14期（1989年秋季號），頁26。

<sup>129</sup> 吳昊：「念李仲生老師談「東方畫會」」，《現代繪畫先驅李仲生》（台北：時報），頁81。引自蕭瑞瓊：《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後台灣之發展1945-1970》（台北：東大，1991年），頁119。

<sup>130</sup> 劉紀蕙：「超現實的視覺翻譯——重探台灣五〇年代現代詩「橫的移植」」，《孤兒女神——負面書寫》（台北：立緒，2000年），頁276。

戴望舒的法詩中譯，一部份是自法文直接摸索，兩人可說是「一知半解」：

當時我們兩人所談的超現實主義就是從少量的譯文借火，又加上自己的臆猜所發展出來的一個模糊的想像世界，跟普魯東他們也沒有多大關係，只能說是我們兩個的超現實主義。<sup>131</sup>

洛夫也表示在寫《石室之死亡》之前，「尚未正式研究過超現實主義」。<sup>132</sup>他們當時對超現實主義的瞭解，是靠著商禽偷抄些禁書，及一些相關法國文學、超現實主義的詩文，帶來左營——他們「革命的策源地」，相互理解討論而來的。<sup>133</sup>弦等人就這樣在「正式」瞭解法國超現實主義之前，憑藉著想像力，從詩與畫中感受，寫出《石室之死亡》（洛夫）、溺酒的天使、海拔以上的情感、躍場（商禽），和給超現實主義者、巴黎、從感覺出發、深淵（弦）等等。

台灣超現實詩可以說是在理論建立前，就已直接經由對法國超現實詩的理解，孕育出屬於他們的超現實詩。因此，他們超現實詩作的表現往往比詩論還要來得深刻，還要接近法國超現實主義。

一九五〇年代關於法國超現實主義的譯詩只有《創世紀》八期孫藜所譯「阿拉貢詩抄」，直至六〇年代，詩壇對於法國超現實詩文的譯介才稍具份量。這段期間，詩壇譯有蘇波、被視為超現實主義先驅的羅特阿孟（Lautréamont），在催眠狀態下寫詩的德斯諾斯（Robert Desnos），「遙望為超現實主義者」的聖約翰濮斯（Saint-John Perse），<sup>134</sup>還有參加過超現實主義運動的杭乃沙（René Char）。<sup>135</sup>大體來說，詩壇還是以翻譯介紹居多，如前面篇章提到覃子豪——象徵派與現代

<sup>131</sup> ？弦：踩出來的詩想，《現代詩》復刊第14期（1989年秋季號），頁18。

<sup>132</sup> 洛夫：超現實主義與中國現代詩，《詩的探險》（台北：黎明文化，1979年），頁94。

<sup>133</sup> ？弦：他的詩——他的人——他的年代——論商禽《夢或者黎明》，《創世紀》第119期（1999年夏季號），頁23。

<sup>134</sup> André Breton 著，丁世中譯 第一次超現實主義宣言，收入柳鳴九編：《未來主義——超現實主義——魔幻現實主義》（台北：淑馨，1990年），頁256。

<sup>135</sup> 孫藜譯：阿拉貢詩抄（原為大陸淪陷前袁水拍所譯），《創世紀》第8期（1957年6月、8月）。胡品清譯介：德斯諾斯作品，《藍星季刊》第3號（1962年5月）。李英豪、胡品清：聖約翰濮斯專輯，《創世紀》第17期（1962年8月）。胡品清譯：羅特阿孟作品，《創世紀》第18期（1963年6月）。葉泥譯：法國詩人

主義、超現實主義給予現代詩的影響，或是胡品清譯阿瑪維斯（Amavis）今日法國詩壇之面貌，以及撰寫介紹性文章《超現實主義及其繼承人》。又如柏谷譯有 Kimon Friar《形上學派、超現實派與象徵詩派》，洛夫翻譯范里（Wallace Fowlie）《超現實主義之淵源》，以及葉笛譯布勒東《超現實主義宣言（一九二四年第一次宣言）》<sup>136</sup>和譯自安東次男的《法國詩史——在達達——超現實主義的潮流中》等等。

在眾多譯介當中，覃子豪《超現實主義的影響》是具有建設性地思考，思索現代詩該如何從超現實主義吸取蛻變。洛夫《詩人之鏡》則從介紹存在主義與超現實主義開始，進一步延伸討論，將「超現實」與中國「禪」相比擬，最後發展為「純詩」的境界。這是台灣超現實主義在移植過程中，已逐漸脫離翻譯模仿的階段，而邁向「在地化」的努力。

譯介的工作有時亦帶有檢討與再認識的意味。一九六五年元月洛夫發行《石室之死亡》及宣示性自序《詩人之鏡》之際，葉笛在《笠》從日文譯出台灣第一份《超現實主義宣言（一九二四年第一次宣言）》。在這篇譯文的隔壁頁刊登洛夫《我想該是如此》，文中洛夫對超現實主義及種種詩觀做一條例式澄清。<sup>137</sup>同年八月白萩又發表《超現實主義的檢討》<sup>138</sup>，一九六七年葉笛則又翻譯《法國詩史——在達達——超現實主義的潮流中》<sup>139</sup>。「笠詩社」這一連串的舉動，顯然「檢討」、「以正視聽」的意味濃厚。可惜白萩那篇只有三頁的文章尚在鋪敘簡介，其餘上萬餘字雖預告分期刊登，但終究沒有下文，而無法引發實際的檢討效應。

140

---

P 素波詩抄（即蘇波）（1964年1月）。秀陶譯 杭乃沙等三人詩作，同期尚有洛夫譯范里（Wallace Fowlie）《超現實主義之淵源》，《創世紀》第22期（1965年6月）。引用張漢良：《中國現代詩的「超現實主義風潮」附錄年表》，《比較文學理論與實踐》（台北：東大，1986年），頁87-90。

<sup>136</sup> 張漢良：《中國現代詩的「超現實主義風潮」附錄年表》，頁87-90。

<sup>137</sup> André Breton 著，葉笛譯：《超現實主義宣言》，《笠》第7期（1965年6月），頁13-36。洛夫：《我想該是如此》，《笠》第7期（1965年6月），頁12。

<sup>138</sup> André Breton 著，葉笛譯：《超現實主義宣言》，《笠》7期，1965年6月，頁13-36。

<sup>139</sup> 安東次男著，葉笛譯：《法國詩史（上）在達達——超現實主義的潮流中》，《笠》第18期（1967年4月），頁10-15。安東次男著，葉笛譯：《法國詩史（下）在達達——超現實主義的潮流中》，《笠》第19期（1967年6月），頁22-27。

<sup>140</sup> 白萩：《超現實主義的檢討（一）》，《笠》第8期（1965年8月），頁42-44。

### 第三節 洛夫、 弦對超現實詩論的探索

一九六〇年代台灣超現實詩論的主要建立者是洛夫， 弦為輔，商禽則多從事實際創作。在一九六〇年代他們撰寫相關超現實的文章有： 弦 詩人手札（1960）（後改名為「現代詩短札」），洛夫 論余光中的「天狼星」（1961） 詩人之鏡<sup>141</sup>（1965） 超現實主義與中國現代詩（1969）。

弦 詩人手札 是在《創世紀》宣佈改版後（一九五九年四月），翌年十四、十五期（二月、五月）連載。 詩人手札 以吉光片羽的詩話形式，散體為文；每個段落獨立為一個討論議題，以西方理論為架構討論新詩的寫作。 弦 主要以「現代」的立場向「傳統守舊者」喊話，認為現代詩重建的責任與未來是在「現代」的基礎上，唯有不斷實驗、揚棄才能「走向西方而回歸東方」。 詩人手札 是「創世紀」確立「世界性」、「超現實性」後宣示開創的檄文。

詩人手札 針對超現實主義部分，認為「真實」亦包括超出現實之外的那個「真實」，這個「真實」就是「無意識心理世界」。「自動書寫」將這種「混亂」、「未經整理」的經驗，一成不變地展示出來。但這並非意味著可以「意識地將不連續的破碎形象偶然湊合，擺出一首詩的姿態」，那是「贗品」、「偽詩」。<sup>142</sup>

除了簡短介紹「潛意識」、「自動書寫」，文中 弦對法國超現實主義也有些誤解：

超現實派雖不同意達達派的混亂的直陳，並主張潛意識進一步的分析與藝術的新安排，但二者實屬同一血緣，同一家系。超現實主義絕非達達主義的反動，而是它的修正和延長，及徐仲年（著有「流離集」）所謂：從本質意味上講，後者是是前者的翻新，換湯不換藥而已。<sup>143</sup>

<sup>141</sup> 詩人之鏡「石室之死亡」自序 原本是「代社論」，刊登在《創世紀》第21期（1964年12月），頁2-11。但付印時，作者始予補充結語意見，以致來不及完整刊出， 詩人之鏡 的完整版詳見1965年1月出版的《石室之死亡》自序。編者語，《創世紀》21期，頁11。

<sup>142</sup> 弦： 現代詩短札 ，《中國新詩研究》（台北：洪範，1981年），頁56-57、46。 現代詩短札 原名為 詩人手札 ，內文以眾人熟習的 詩人手札 稱呼 現代詩短札 。

<sup>143</sup> 弦： 現代詩短札 ，頁57。

弦這樣的看法，忽略了法國超現實主義的反動，正是針對達達主義缺乏積極社會革命。前者部分成員雖然曾經參與達達活動，但也正因認清其中一昧破壞的弊病，不久遂離開達達，重新以超現實主義堅持他們的理想，積極地重建社會。弦的瞭解其實是從文學技巧上的重疊來聯繫兩者。由此可見，弦對於超現實主義的片面取捨，確實忽略了社會改革的重要面向。<sup>144</sup>

相較於弦，洛夫對法國超現實主義的譯介則更豐富，他嘗試將西方與中國傳統融合在一起。從洛夫一九六〇年代三篇對於超現實主義的介紹與評論，可以發現他對超現實認知的歷時變化。一九六一年七月洛夫在論余光中的《天狼星》（原題：天狼星論）首次提到超現實主義，「有人認為天狼星某些部分頗有超現實主義的趨勢」。<sup>145</sup>洛夫以超現實主義的「不合邏輯」方法，作為評判余光中詩的標準。洛夫認為天狼星仍是「一首以現代技巧表現精神的詩」，是「擬就大綱的計劃創作」，過於蓄意鑿痕落於言詮，面目清晰可辨，是此詩失敗之處。<sup>146</sup>基於余氏並非使用「自動語言」，其詩非不合邏輯、非不求讀者瞭解，因而判斷余光中與超現實主義是毫無關連。<sup>147</sup>此階段洛夫對於超現實主義的認知僅以「自動書寫」做為唯一判斷。洛夫之後坦承「事實上在寫《石室之死亡》一詩之前，尚未正式研究過超現實主義」。<sup>148</sup>

在此之後，洛夫開始譯介超現實主義，對於超現實的瞭解也不再僅侷限於「自動書寫」一詞。他在一九六四年十二月《創世紀》二十一期譯有范里(Wallace Fowlie) 超現實主義之淵源 (Age of Surrealism)。洛夫許多超現實主義的重要觀念，都來自這篇譯文。這些觀念嵌入《詩人之鏡》，以及《超現實主義與中國現代詩》中。例如洛夫《詩人之鏡》提及哈姆雷特具有超現實的陰影，這種廣義的超現實看法就來自范里。<sup>149</sup>《超現實主義與中國現代詩》中，洛夫提及的超現實

<sup>144</sup> 在論文第五章部分，筆者將再舉例說明台灣刻意忽略超現實主義社會改革的源由。

<sup>145</sup> 洛夫：論余光中的《天狼星》，見《現代文學》第9期（1961年7月），頁77-92，收入《詩的探險》（台北：黎明文化，1979年），頁197。

<sup>146</sup> 洛夫：論余光中的「天狼星」，頁200-201。

<sup>147</sup> 洛夫：論余光中的《天狼星》，頁198。

<sup>148</sup> 洛夫：超現實主義與中國現代詩，《詩的探險》（台北：黎明文化，1979年），頁94。

<sup>149</sup> Wallace Fowlie 著，洛夫譯：超現實主義之淵源，《創世紀》第21期（1964年12月），頁21。洛夫此篇錯把Wallace 錯打成Wallace。

主義背景與發展資料幾乎完全襲自「超現實主義之淵源」一文。也許是一九六年代的台灣社會不能公開提及「社會革命」，也許是因為資料來源都恰好忽略了社會革命部分，洛夫直到一九六〇年代末「超現實主義與中國現代詩」一文，才不再單純認知法國超現實主義僅為文學上「對純粹性之追求」。<sup>150</sup>一九六〇年代中期之後，除了洛夫本身涉獵文學的範圍更為廣博，詩壇上《笠》譯介超現實主義宣言的第一手資料和對法國詩史的補充，都有益於洛夫對超現實主義進行反芻。

除了上述詩刊補充了超現實的相關資料，另一項激發洛夫反思超現實主義的動力是一九六一年底與余光中的「天狼星論戰」。就在洛夫於《現代文學》第九期發表「論余光中的《天狼星》」（原題：天狼星論）之後，年底余光中即以「再見，虛無」回應洛夫的看法，緊抓洛夫稱「天狼星」是以傳統精神創造，沒有做到不合邏輯而大張撻伐。「超現實」在文中成為「徹底反傳統」，以「存在主義為其哲學基礎」的虛無人生。<sup>151</sup>余光中後來的幾篇文章「從古典詩到現代詩」、「古董店與委託行之間」，都不出之前的攻擊內容，批評「超現實」為「惡魔」、「面目模糊」、「節奏破碎的『自我虐待狂』」，<sup>152</sup>「虛無」以及「晦澀」。<sup>153</sup>「超現實」成為負面文學示範。杜國清「寫在《密林詩抄》之後」<sup>154</sup>（1963）評論洛夫時，超現實已成為負面的詩評術語，是與「傳統」對立的「現代」代表，也幾乎等同於「破碎」、「晦澀」；「自動書寫」清楚地被排拒在鍛鍊文字的方法之外。

余光中這一連串的批評的確起了反思作用，洛夫便自言余光中的反駁文章「警醒了不少當年在現代主義中浮沉的詩人與讀者；在今天看來，『似乎證明余光中當年『回頭是岸』此一選擇之正確』」。<sup>155</sup>在「天狼星論戰」之後，洛夫、弦逐漸對台灣超現實詩論作了修正，使得台灣超現實收斂「反傳統」的孽子性格，重新看待「傳統」與「現代」；將「中國味」與「禪」落實在台灣超現實詩中。

不同於早期「論余光中的《天狼星》」的論點，洛夫在一九六五年「詩人之

---

<sup>150</sup> 洛夫：《詩人之鏡》，《石室之死亡》（高雄：創世紀詩社，1965年），頁2。

<sup>151</sup> 余光中：「再見，虛無！」（1961），《掌上雨》（台北：文星，1964年），頁151-164。

<sup>152</sup> 余光中：「從古典詩到現代詩」（1962），《掌上雨》（台北：文星，1964年），頁184-186。

<sup>153</sup> 余光中：「古董店與委託行之間」（1962），《掌上雨》（台北：文星，1964年），頁210-211。

<sup>154</sup> 杜國清：「寫在《密林詩抄》之後」，《現代文學》第16期（1963年3月），頁76-80。

<sup>155</sup> 洛夫：「自序」，《詩的探險》（台北：黎明文化，1979年），頁9。

鏡 裡已認為「自動寫作」並非是超現實主義者必具的技巧<sup>156</sup>。他稱寫詩要「運用暗示以產生價值的壓縮與意象突出的效果」，再把「潛意識」交給「嚴格的自我批評與控制」。<sup>157</sup>創作過程除了透過「潛意識」傳達心中超社會、超道德、超理性的價值，從中尋求靈感外，還需經過「培養、發展和錘鍊」的階段。<sup>158</sup>洛夫認為超現實主義對詩最大的貢獻是在於「擴展心象的範圍，濃縮了意象的強度」，詩壇需要「類似聯想法」、「直覺暗示法」、「時空觀念之消滅」等表現技巧。<sup>159</sup>他試圖將超現實主義的發展導向至「純詩」，相擬為中國「禪」的境界，並舉出李商隱的錦瑟詩做為中國古詩描繪「潛意識」的例證。姑且不論洛夫的理解是否正確，但我們已見台灣超現實主義已逐漸走出翻譯與介紹，開始找尋屬於自己的文化，嘗試接枝中國傳統與西方。同時，以知性控制潛意識、排除「自動書寫」為創作之必然，尋回自己的民族文化等等，這樣的修正無疑回應了詩壇對超現實主義不滿之處。

洛夫在一九六九年發表〈超現實主義與中國現代詩〉一文，可視為一九六十年代末最後一發對於超現實主義與現代詩的完整檢討。除去與〈詩人之鏡〉論點重疊的部分，洛夫更清楚指出超現實主義是種人生態度，「自動寫作」只在理論上存在，在詩的表現上「視為一種失敗」。<sup>160</sup>洛夫認為法國超現實主義重視「潛意識的真實性」與「語言的創新」，這兩大貢獻不啻在詩的創造上，也有助於提昇為「生之悲劇」的釋放管道。洛夫援引范里〈超現實主義之淵源〉一文，以波特萊爾為例，認為「想像的自發性」根源於人類內在與生俱來的宇宙性悲苦，只有藉由正視這些痛苦，才能治療人類的精神。<sup>161</sup>至此，超現實主義對於詩人而言，已從技巧上的需要，昇華成解救靈魂禁錮的出口。

洛夫不再只強調文學藝術上的「純粹」，而直言廣義的超現實主義詩人，不僅要「向上飛翔，向下沉潛，更需擁抱現實，介入生活」。<sup>162</sup>洛夫在後來《無岸

---

<sup>156</sup> 洛夫：〈詩人之鏡〉，頁 23。

<sup>157</sup> 洛夫：〈詩人之鏡〉，頁 23-25。

<sup>158</sup> 洛夫：〈詩人之鏡〉，頁 12。

<sup>159</sup> 洛夫：〈詩人之鏡〉，頁 22、29。

<sup>160</sup> 洛夫：〈超現實主義與中國現代詩〉，頁 92。

<sup>161</sup> 洛夫：〈超現實主義與中國現代詩〉，頁 91-92。

<sup>162</sup> 洛夫：〈超現實主義與中國現代詩〉，頁 96。

之河》的自序（1970）中透露出當時詩作轉變的最大特徵，就是「儘可能放棄『文學的語言』，大量採用『生活的語言』」，<sup>163</sup>使詩作更貼近我們熟悉的現實經驗。

除了現實經驗的介入，運用自動語言呈現「人的本能與原性」時，也需以知性控制：

但一個廣義的超現實詩人究竟不是一個「人鳥」(man-bird)或夢遊者，他不時會在創作中以知覺調整感覺，清醒而適切地操縱他的語言，在感情中透露出知性的光輝。

超現實主義者自認為他們的藝術同時也是一種「求知的方式」(way of knowing) 這種方式與一般的哲學和科學不同，他們所追求探究的是無限的人性；夢、潛意識、慾望等是他們探索人性最重要的根源。至於我們所謂的知性，也許更具廣泛意義。詩中知性的存在，實在就是時代精神象徵的存在，最高層次生命價值的存在，做為一個芸芸眾生之外的個人主體的存在。詩中的知性決不是一般所謂的知識，或可予抽離的意義。而詩的知性卻是詩生命的一部份，不可分離。我認為文學藝術中的「知性的深度」(intellectual depth) 不能完全從課堂或書齋中求得，主要的事在經過生活的捶擊，現實的熬煉，痛苦的鞭撻之後從生命中悟得。<sup>164</sup>

洛夫「知性」的解釋有兩層意義，第一段強調的是以理性的合理性，適度控制天馬行空的想像力。第二段洛夫所言的「廣義的知性」，則跳脫語言形式的層面，從詩作內容方面擴充對知性的解釋，他認為知性代表著「時代精神象徵」、「最高層次生命價值」、「個人主體的存在」以及「生活的捶擊，現實的熬煉，痛苦的鞭撻」。洛夫所主張的「以知覺調整感覺」，使詩調和理性與想像力，達到和諧的矛盾狀態；這與西？順三郎所主張藉由「知性」中兩種對立關係產生詩的張力，在此是相去不遠。而第二段洛夫將「知性」擴充為時代精神，彰顯現實生活的錘鍊

<sup>163</sup> 洛夫：自序，《無岸之河》（台北：大林文庫，1970年），頁6。

<sup>164</sup> 洛夫：超現實主義與中國現代詩，頁98-99。

過程，其實是更偏向現實主義的折衷路線。他加強了詩作與現實社會的關連性，突顯超現實詩並不只是封閉的個人苦思；此舉回應了一九六〇年代文壇對於超現實主義偏離社會，走向虛無的諸多批評。一九七四年洛夫出版《魔歌》詩集，在自序中，他即言自己的詩風已轉向觸探外在現實，而稱自己是「知性的超現實主義者」。<sup>165</sup>

洛夫延續「禪」的概念，指出超現實主義與中國「禪」的相似處在表現方式；不再如「詩人之鏡」從精神面而要從方法上逕而融合中國與西方。如此，詩作內容很中國，而技巧則很西方「現代」，這樣的看法隱約已接續一九五〇年代末覃子豪與紀弦對「中國現代化」的共識。洛夫以超現實主義「聯想的切斷」與中國禪家「言在此而意在彼」；「潛意識的真實」與「覺性圓融，須直觀自得」作為兩者表現方式的相似之處。他認為中國的禪境亦是來自現實又超於現實。<sup>166</sup>如果說法國超現實主義所致力追求的，就是希望能尋找到內心深處的一個至高點，藉以融通內外，消弭對立；那麼洛夫找到的至高點就是「禪」。一九七四年出版的《魔歌》可視為其理論的實踐，詩中已脫離《石室之死亡》那種與外界疏離，拘禁於內心苦思的狀態。《魔歌》中的主體融入生活中，物我達到和諧同一的狀態。

試看《魔歌》中的「隨雨聲入山而不見雨」：

撐著一把油紙傘

唱著「三月李子酸」

眾山之中

我是唯一的一雙芒鞋

啄木鳥 空空

回聲 洞洞

一棵樹在啄痛中迴旋而上

---

<sup>165</sup> 洛夫：自序（後改題為「我的詩觀與詩法」），《魔歌》（台北：中外文學，1974年），頁2、5-6。

<sup>166</sup> 洛夫：《超現實主義與中國現代詩》，頁100-103。

入山  
不見雨  
傘繞著一塊青石飛  
那裡坐著一個抱頭的男子  
看煙蒂成灰

下山  
仍不見雨  
三粒苦松子  
沿著路標一直滾到我的腳前  
伸手抓起  
竟是一把鳥聲

隨雨聲入山而不見雨，《魔歌》<sup>167</sup>

洛夫所欲表達仍是一種內心的苦思，延續《石室之死亡》中擅以樹擬己的風格，從樹之「啄痛中迴旋而上」喻己之痛楚，以傘之迴旋投射心中不停懸繞的思緒。但是我們可以發現洛夫的敘述空間的轉變與「禪」境的涉入。景物空間不再飄渺虛擬，有了啄木鳥，樹，煙蒂、青石以及「三月李子酸」的歌聲，無論是色彩或是物件都是逼近現實生活的。在這「酸」<sub>く</sub>「空空」<sub>く</sub>「洞洞」<sub>く</sub>「啄痛」<sub>く</sub>「成灰」的過程後，詩人一語「仍不見雨」，說出原本撐傘是為了遇雨，這「不遇」隱射內心仍然鬱苦而未有所獲。但最後四句苦松子從現實插入心靈活動，詩人彷如禪宗的「頓悟」，竟抓起一把鳥聲結束這趟旅程。那鳥聲無疑是苦松子意象的轉化，技巧上是超現實那種在經驗深層起作用的相類似聯想，點醒詩人從排斥外在的孤立自我融入現實景致當中。

弦雖然很早在 詩人手札（1960）時便已說過我們學習的關鍵是，「在歷史的縱方向線上，首先要擺脫本位積習的禁錮」，在國際橫斷面上，「走向西方而回歸東方」。如此明確的呼籲，的確比喊著「尊重傳統」而實際上是置之不顧，

---

<sup>167</sup> 洛夫：隨雨聲入山而不見雨（1970），《魔歌》（台北：中外文學月刊社，1974年），頁25-26。

更趨近保守現代主義者的期待，也對詩壇走向「中國現代化」有正面積極意義。對於超現實詩論的修正，弦曾在《中國象徵主義的先驅》（1973）提及「制約的超現實派」<sup>168</sup>一詞，一九八〇年代初，弦《現代詩的省思》（1980）再度闡釋「制約性的超現實」，<sup>169</sup>並認為「西方超現實主義值得借鑑之處並不在於他的精神，而是在於它的技巧——它是一種技巧，一種寫詩的方法而已」。<sup>170</sup>但是很可惜，弦在一九六〇年代之後創作力銳減，一九六五年後停筆寫作，我們無法見到他在詩作上落實「超現實」手法與中國傳統的結合。在一九六〇年代之前的詩作，弦仍是兩面手法，以「超現實」表現晦澀、幽暗、病態的現代；以民歌風格表現樸實、甜美或苦澀等思鄉的素材。

台灣超現實主義的理論雖然不夠完備，成為一系統，但做為一個詩人，詩是他們說話最有力的場域。洛夫、弦、商禽都曾透過法國超現實詩，來理解超現實，也從自身詩作表現對法國超現實主義最深的體會。這些詩對詩的轉譯過程，不見得會在詩論中如實傳達出來。詩作潛移默化的影響，連詩人本身也未察覺到。諸如洛夫詩作中實踐了消融兩個對立意象的詩觀，就超過了當時洛夫對法國超現實主義的瞭解，弦在詩作中呈現出類似超現實繪畫的風格；商禽則流通夢與現實之間，擅用黑色幽默與變調變形等手法。這些理論與技巧，都未曾出現在洛夫等人的詩論中。台灣超現實詩在理論都未嘗透徹完備的情況下，卻早已發展出非常接近法國源流的台灣超現實詩。這個部分將在第四章「台灣超現實詩的母題、形式與經驗」加以討論。

### 第三節 從早期的浪漫抒情到超現實的轉向

洛夫與弦早期詩作的主題多繚繞在男女情愛方面，商禽則是部分傾向於此，紀弦「現代派」成立之後，他們在前衛的現代派詩風中潛移默化，逐漸從浪漫抒情轉向超現實。他們來台後最初發表的作品，分別是：洛夫《給伙伴們》（1950

---

<sup>168</sup> 弦：《中國象徵主義的先驅》，《中國新詩研究》（台北：洪範，1981年），頁100

<sup>169</sup> 弦：《現代詩的省思》，《中國新詩研究》（台北：洪範，1981年），頁14。

<sup>170</sup> 弦：《現代詩的省思》，頁14-15。

年 9 月)、<sup>171</sup> 弦 我是一勺靜美的小花 (1954 年 2 月)、<sup>172</sup>商禽(羅馬) 四月四日 (1954 年 5 月)、<sup>173</sup>一九五 至一九六 年代他們各自出了第一本詩集：洛夫《靈河》<sup>174</sup>(1957)、 弦《深淵》<sup>175</sup> (1968) 商禽《夢或者黎明》<sup>176</sup> (1969) 三人早期詩作偏向個人抒情，轉向超現實風格後，逐漸將視野擴及整體「生存」以及現實層面。筆者將分析三人詩作形式和內容的轉向，重現三人從早期浪漫詩風轉向超現實詩的刻痕。

## 一、 洛夫

早期《靈河》所談論的主題都偏向於愛情，這種愛情是侷限於詩人與其愛人閉鎖的愛的世界，如「贈聖蘭十章」就反覆出現囚禁的意象。奚密曾評論《靈河》詩集中充滿了封閉的意象，此封閉的意象指向「一個僅屬於詩人以及其愛人的愛的世界」，以及「暗示著詩人內心世界與外在現實的疏離與隔絕」。<sup>177</sup>詩人娓娓道出個人情愛與生活瑣事，語氣顯得舒緩而抒情，如 石榴樹、 風雨之夕、 城、 飲、 故事、 靈河、 吹號者 等。試舉 石榴樹 為例：

假若把我們的愛刻在石榴樹上  
枝椏上懸垂著的就顯得更沉重了。

---

<sup>171</sup> 劉正忠：《軍旅詩人的異端性格——以五、六十年代的洛夫、商禽、弦為主》，頁 154。

<sup>172</sup> 弦：《我是一勺靜美的小花》，《現代詩》第 5 期（1954 年 2 月），頁 15。

<sup>173</sup> 羅馬（商禽）：《四月四日》，《現代詩》第 6 期（1954 年 5 月），頁 50。在《商禽小傳》中編者提到商禽「來台後，正式發表作品是在《現代詩》上（1955）」。<sup>174</sup>商禽；《商禽世紀詩選》（台北：爾雅，2000 年），卷前頁 2。這樣的敘述是有誤的，年代應提早至 1954 年 5 月。

<sup>174</sup> 洛夫：《靈河》（高雄：創世紀詩社，1957 年）。

<sup>175</sup> 《深淵》一書部分詩作最早收於《弦詩抄》（香港國際圖書公司，1959 年），但據弦說只分送親朋，未曾流傳坊間（見弦《弦詩集》，序頁 3）。1968 年「眾人出版社」首次發行《深淵》，1970 年重新增訂加上《詩人手札》由「晨鐘出版社」發行。1981 年洪範版的《弦詩集》校正精細，也收錄早期詩作。

<sup>176</sup> 商禽：《夢或者黎明》（台北：十月，1969 年。1988 年由書林出版社增訂早期作品重新出版《夢或者黎明及其他》）。

<sup>177</sup> 奚密：《從靈河到無岸之河——洛夫早期風格論》，《現當代詩文錄》（台北：聯合文學，1998 年），頁 181。

我仰臥在樹下，星子仰臥在葉叢中  
每一株樹屬於我，每一顆星屬於我，  
它們存在，愛便不會把我們遺棄

哦！石榴已成熟，這美的展示，  
每一顆裡面都閃爍著光，閃爍著我們的名字

石榴樹 ，《靈河》<sup>178</sup>

詩作除了較口語化之外，詩句長而舒緩。再看 禁園 一詩：

黃昏將盡，好一片淒清的景色！  
門鎖著  
鎖住了滿園子的煙雨，  
我要從這裡通過，走向聖火將熄  
的祭壇

風在輕輕地搥著門，不敢掀啟，  
我怕鴿子啣走了夢的餘粒

禁園 ，《靈河》

詩中盡是呈現浪漫的愁緒，映照著輕柔無力的外在景致，顯得一片淒清。《靈河》之中多是這類風格，常出現「落日、黃昏、暮色、煙、霧、落葉、殞星」等意象，襯托出一種「淒情、幽冷、朦朧的情調」。<sup>179</sup>《靈河》時期的孤寂是「淺嚐即止」，未有令人有「力透紙背」的深刻。其中著名的句子（也常被拿來註解）「我是一隻想飛的煙囪」（煙囪），論者常以此表達洛夫早年被「禁錮」而不得飛翔，<sup>180</sup>

<sup>178</sup> 引自《靈河》的詩句，版本據洛夫：《靈河》（高雄：創世紀詩社，1957年）。

<sup>179</sup> 奚密：《從靈河到無岸之河——洛夫早期風格論》，頁182-183。

<sup>180</sup> 葉維廉：《洛夫論》，收入洛夫：《因為風的緣故》（台北：九歌，1988年），頁317。

但是我們注意這首詩其他詩行多繚繞在愁緒與景致的交織，詩的最後「但我只是城牆下一片投影 讓人寂寞」，這樣的禁錮也僅僅是讓人寂寞而已。又如 我曾哭過 一詩，詩人之泣是因明日將帶著詩的獵槍去捕殺美麗的景物，「淚眼閃爍，我又要出遠門， / 帶著詩的獵槍到春天裡去旅行 」。這種哭泣與憂愁還屬於浪漫的少年情懷。

從 生活 一詩可看出詩人對於生活的體認，尚且來自實際現實層面的感受，未具有「超現實」深入內心的探索：

嚼著五毛錢的魷魚乾  
這條路我走得好吃力

黃昏，落葉掛來冬天的電話  
說太陽要打瞌睡，院子裡要裝滿冷夢  
在淡淡的霧所統治的十一月  
連唆使女人偷吃果子的蛇也要睡了  
摸摸口袋，今年該添一襲新的藍布衫了  
我不能讓熱情再一次押入當舖

節引 生活 ，《靈河》

在主題上，詩人所煩心關切的尚且來自現實生活的經濟壓力，詩人因阮囊羞澀而困窘，連麻醉憂愁的酒，也付不出來。但在技巧上「黃昏，落葉掛來冬天的電話」已有超現實寫作的味道，可見詩人之後的延續及加強了這類的寫作習性。

葉維廉在 洛夫論 引用洛夫早期的《靈河》詩句時，提及「我說這裡不是善病工愁的少年」，「這首詩的作者不是在幻想飛向某種少年的夢境」，「洛夫不是夢樣的少年」。<sup>181</sup>他認為詩中有種「孤絕」之感：

我們從洛夫早期的詩《靈河》中拈出詩人當時生存的孤絕的境況，目的在

---

<sup>181</sup> 葉維廉： 洛夫論 ，頁 318。

確立他情緒、情懷的歷史性；他的「孤絕」絕非是虛幻、虛無的。<sup>182</sup>

筆者同意葉維廉「孤絕」的看法，但是這種「孤絕」之感大部份封閉在個人愛的世界，即便是寂寞也是淡淡的韻緻。《靈河》時期的現實生活仍趨於柔美與浪漫抒情。

《靈河》時期主要仍是口語、傾向意象明朗的抒情風。在 洛夫年譜 一九五八年條目下，洛夫曾記載自己風格的重大轉變：

三月寫 投影 ， 吻 ， 蝶 等詩，為第一次風格之轉變。<sup>183</sup>

蝶、吻和投影是洛夫在《靈河》之後轉變風格的新作品，其中明顯的轉變是語言由柔美轉向暴力。在《靈河》時期的詩句裡幾乎找不到破壞性動詞，但在這幾首詩中，我們卻可以嗅到語言開始具有破壞的焦味：

我哭著把春天的一隻腳  
釘在牆上

今後我再也不敢給思想以翅膀  
怕也被攬住，然後釘死

節引 蝶 ，《外外集》

我的語言沒有地方擱置  
語言焚燒著我的嘴唇  
海呀！封閉在一隻白釉磁的甕子裡

---

<sup>182</sup> 葉維廉： 洛夫論 ，頁 320。

<sup>183</sup> 但在洛夫《因為風的緣故》，將這三首詩標為 1956 年作品，疑是誤植或是指起筆構思之日。因為在《無岸之河》的編排上，這三首也同 洛夫年譜 一樣劃分在 1958-1959 年這個區塊。劉正忠《軍旅詩人的異端性格——以五、六十年代的洛夫、商禽、弦為主》亦指出疑是構思或起筆之日，頁 163。

被醃鹹了的岩石，軟軟的

節引 吻，《外外集》

沒有人真正死過，正如微塵未曾隱失  
而墓誌上從不說甚麼，只刻著一些戰爭的舊事，  
唯獨那夜歌的調子太低，葉子輕輕把哀傷覆蓋，  
春天碑碣上印著未亡人的齒痕，一個比一個深。

節引 投影，《外外集》

蝶、吻、投影 這三首裡，不斷出現被「攬住」、「釘死」、「焚燒」等破壞性動詞，死亡之深刻也如一道道「齒痕」般，令人沉痛切齒。詩的主題從私我情愛，轉而展現受到戰爭脅迫下，人的不安與恐懼；現實已不再那麼可親，詩中更不見甜美的個人情愛。我們見到詩人不斷害怕思想自由遭到禁錮，找不到安置語言的方式；戰爭對其揭發生死的命題，詩人的憂傷從生活層面潛入生命底層。

另一首 從墓地歸來 也印證詩人已從《靈河》那種淺層生活中脫殼，直接觸碰「不知身在何處」的異鄉人愁緒，「死亡」議題更突顯這群大陸來台詩人眼下實際的痛。試看 從墓地回來 的首段，詩人尋求對死亡的「一種頓悟」：

刺藤長滿的，那墓地，空虛如你  
已死的與未死的，尋求一種頓悟  
一種月光照在含羞草上的  
單純

但未段，他卻仍然感到對生命無助，害怕生命不經意消逝，就這麼被隨地埋去：

而我乃從異鄉人的眼中走出  
充滿一些期許，一些遲來的憂戚  
不知身在何處  
下一個春天

掉落的牙齒與斷了的指甲埋在何處  
或許我會遺忘許多事  
假如你聽信了某些傳說，從墓地回來

節引 從墓地回來，《外外集》

這樣的情緒是「遲來的憂戚」，詩人已不再卿卿吾愛，開始正視生命底層的悲苦。

相較於《石室之死亡》如獸般毫不遮攔地生吞活剝這生硬的世界，洛夫在一九五八年六月所寫的《我的獸》，無論從內容到語言表現都可視為洛夫邁向「超現實」創作現代詩的起點與雛形。洛夫亦自認《我的獸》是他「現代詩創作時期」的起點，同時也是詩作中最早具有「超現實傾向」和「超現實精神」的詩作。<sup>184</sup>這頭獸不斷魅惑作者脫離寫作上彷彿處女的時期，走向一個全新更臻成熟美好的新階段。因此，我們不妨視這頭獸為超現實主義，為創作者內心澎湃情感的原始圖騰。這首詩預告了洛夫詩作風格將有重大的蛻變：

常盤踞於我無遮攔的體內  
我的獸  
我美好的新郎  
以褐色的舌頭塞住我驚恐欲呼的唇  
那閃射的雙瞳，或許是自己的預感  
要謀殺我的初夜

節引 我的獸，《外外集》

詩人親暱地稱呼「我的獸」為「我美好的新郎」。詩人化作女性母體，一個創作、生產的意象。這頭獸根源於詩人內在，是創作、動力的來源，同時也是詩人潛意識的我。牠不斷地向詩人魅惑，提醒他去逼視人生黑暗和悲傷的一面。

我的獸，把牙齒鑲在我的白色腰帶上

---

<sup>184</sup> 洛夫：後記，《外外集》（高雄：創世紀詩社，1967年），頁94。

推我走向台階  
看那島上的剪燭花萎落在何處  
看昨夜的月亮如何被海草們絞殺  
並要我向潮水索取  
那隻藏著一些哭聲的長頸希臘瓶

節引 我的獸，《外外集》

詩人藉由內在的那頭獸驅動自己，重新選取觀看事物的角度，在內容上直接逼視所有人事的不堪，語言技巧上嘗試運用「非邏輯」的意象語句。洛夫不再如之前《靈河》時期般浪漫多愁，淺白抒情。從 我的獸，已可看出洛夫在創作歷程上的巨變，不論是風格或是主題都已移轉。抒情式的愛情也已在《石室之死亡》絕跡，洛夫已不再喜歡淡淡愁緒的「陳腔濫調」，<sup>185</sup>轉而逼視現實，帶著懷疑批判的態度審視生活。

一九六〇年代期間，洛夫出版《石室之死亡》與《外外集》，這兩本詩集被認為是超現實詩的代表。《石室之死亡》一詩最先在《創世紀》第十二期（1959）刊載，從開始發表到出版歷時五年，於一九六五年元月出版。《外外集》則在一九六七年出版。這兩本詩集與洛夫日後主張「中國味」、「知性超現實」的《魔歌》（1974）相比，《石室之死亡》、《外外集》這段時期，洛夫與現實是緊繃對立的，對現實不但不信任而且排斥，以否定的態度建立這個虛有其表而內在空虛的世界。在詩作的表現上意象稠密，多用長句，語氣亦顯凝重。洛夫開始嚮往超現實主義的「非邏輯」以及潛航於「潛意識」之中，鬆綁了聯想鎖鍊使夢幻與奇異大量湧入，造成新奇與晦澀。洛夫在《石室之死亡》、《外外集》實踐了超現實主義中流通對立意象的概念，使原本緊張對峙的概念都能融通共存。

## 二、 弦

弦早期詩作一目了然，沒有迂迴難解的意象，其中不少關於個人情愛的

---

<sup>185</sup> 洛夫：後記，頁8。

抒情作品，如《我是一句靜美的小花朵》<sup>186</sup>（1953）。詩人化身為一句小花，自況「我因為偷看人家的吻和眼淚」，「於是我開始從藍天向人間墜落，墜落」，詩中直言道出男性對母親形象的想望，追尋的過程仿若在愛情中尋找母親的替代品。《地層吟》與《瓶》也是文字淺白，感情外露，試看其中片段：

潛到地層下去吧  
這陽光炙得我好痛苦  
星叢和月  
我不再愛

節引 《地層吟》

我的心靈是一隻古老的瓶；  
只裝淚水，不裝笑渦。  
只裝痛苦，不裝愛情。

如一個曠古的鶴般的聖者，  
我不愛花香，也不愛鳥鳴，  
只是一眼睛的冷默，一靈魂的靜。

節引 《瓶》

這些都是一九五五年的作品，當時的風格仍停留在柔美的愛與淡淡愁緒裡。

弦詩一向是擁抱現實生活的，從早期詩作到後來超現實詩皆是如此，其中的差異在於關懷的寫作方式不同。早期不乏正面激勵的民歌式創作，即便是表達「苦的精神」，語言也充滿了「甜味」。<sup>187</sup>到了超現實時期則是以負面砥礪，揭露平淡生活底蘊藏的惡相與不堪。試看《弦》早期詩作對人與社會抱懷著熱切期

---

<sup>186</sup> 弦：《我是一句靜美的小花朵》，《現代詩》第5期（1954年2月），頁15，收入弦：《弦詩集》（台北：洪範，1981年）。

<sup>187</sup> 張默便認為《弦》「甜是他的語言，苦是他的精神」。張默（編）：《中國當代十大詩人選集》（台北：源成，1977年），頁261。

望：

啊啊，神祇的銅像倒下去了呀！  
看呀，人類向渺茫的大自然借著熱，藉著能，  
借著渾然的力  
並不曾唸誦著神祇們的墓誌銘  
去祈求一片馬鈴薯或者一隻火雞的祝福，  
啊啊，新的權威變樹立起來了！

節引 工廠之歌

詩中採用大量呼告重複句型，以增加鏗鏘有力的節奏，增強朗誦的力量，對社會充滿信心與期許，激昂地要從毀壞中建立新的秩序，邁向新的開始。詩集中哀傷的 葬曲（1956），也有如《楚辭》 國殤 般悼慰亡魂：

啊，我們抬著棺木，  
啊，一個灰蝴蝶領路

啊，你死了的外鄉人，  
啊，你的葬村已近。

啊，你想歇歇該多好，  
啊，從搖籃忙到今朝！  
啊，沒有墓碑，  
啊，種一向日葵。

啊，今夜原野上只有你一人  
啊，不要怕，太陽落了還有星辰。

啊，我們的妻子們在遠遠的喊叫，

啊，我們回去了！我們回去了！

節引 葬曲

身為軍人的 弦，對國家社會抱有深切期許，詩中也總是砥礪自己「光明向上」，即便哀傷如 葬曲，落了太陽仍有星辰，不失去對現實的希望。到了一九五八年之後，就極少再見到 弦這類光明面的詩作。

一九五七至一九五八的兩年間， 弦創作力處於旺盛階段，一方面愛慕西方文化，一方面又緊緊拉住自己快脫韁的靈魂。他與洛夫、張默、商禽多次在左營聚會討論西方文學，閱讀了不少西方翻譯作品，年輕時即讀過幾十本的西詩譯文，依據劉正忠的整理至少有：梁宗岱譯〔梵樂希〕《水仙辭》、朱湘譯〔世界詩選〕《番石榴集》卞之琳譯〔紀德〕《新的糧食》盛澄華譯〔紀德〕《地糧》、戴望舒譯〔波特萊爾〕《惡之華掇英》、余振譯《萊蒙托夫抒情詩選》、覃子豪譯《裴多裴詩》、桑簡流譯《惠特曼選集》、楚圖南譯〔涅克拉索夫〕《在俄羅斯誰能快樂而自由》等。<sup>188</sup>這閱讀的累積使得 弦詩有著異國風情。 弦常在內容上表露出對異國生活的嚮往與幻想，詩集中加上歌頌外國人物的詩作共計有十五首之多。<sup>189</sup>他曾表示在寫這些詩的時候還未到過那些地方，<sup>190</sup>由此不難想見這位年輕的異鄉遊子對外國充滿美好憧憬，這種魂縈夢牽的情感竟與歸不去的家鄉平分秋色。

我們嘗見 弦輾轉於西方與東方之間，尋找「自我」的掙扎。這股拉拒在中西文化之間的自省隱隱在血脈裡，呼喚浪子重歸東方。早期詩作 我的靈魂（1957年6月）一詩或許可以代表這詩人在方面的省思。此詩起興於「落葉歸根」，詩人如招魂似地穿插詩行，呼喚自己回歸中國：

我的靈魂如今已倦遊希臘

我的靈魂必需歸家

<sup>188</sup> 劉正忠：《軍旅詩人的異端性格——以五、六十年代的洛夫、商禽、 弦》，頁158。

<sup>189</sup> 一九八年、巴比倫、阿拉伯、耶路撒冷、希臘、羅馬、巴黎、倫敦、芝加哥、那不勒斯、佛羅稜斯、西班牙、印度、赫魯雪夫、獻給馬蒂斯。

<sup>190</sup> 弦：《 弦自選集》（台北：黎明，1977年），頁255。

啊啊，君不見秋天的樹葉紛紛落下。

我的靈魂

在一九五七年一月至六月間 弦創作的詩作共計二十首，幻想異國的詩作便佔有七首之多， 我的靈魂 或許可視為詩人的自諫。但這樣的自省行為卻止息不住年輕遊子向外的心，隔年依舊五首幻想異國的作品，同樣也有擺盪於中西文化間，急急欲歸的聲聲招喚，如 早晨 和 在中國街上 二首。由此，不難想見 弦徘徊於中西之間的徬徨。

弦因 深淵、 如歌的行板 與 從感覺出發 等詩因而被認定是超現實詩人，但多數詩評卻不脫余光中在 簡介四位詩人 一文中（1958）歸納 弦詩的幾點特色：一、抒情詩都具戲劇性，二、善用重疊的句法，三、真誠的「異域精神」，四、好用典故且崇拜多神。 弦詩中帶有「甜味」，<sup>191</sup>詩中那種真誠自然的「歌謠式小調」和語言散發出的「甜味」，使得 弦詩受到不少好評。<sup>192</sup> 弦雖然被認定是超現實詩人，但受到討論還是以非超現實的詩作居多，或者被討論的方式並不是針對「超現實」，而是擺在詩中的異國風情以及人文關懷層面，這是因為超現實詩並不是 弦詩的主要詩風。

事實上， 弦超現實詩迥然不同於論者所熟識的 弦詩風，這類超現實詩充滿巫術、魔法等神秘原始宗教儀式，正是法國超現實主義者感到興趣的領域；不啻如此，還加入 弦個人民歌式的風格以及異國情調，大量相似性的句法組合與神秘陌生化的詩語境，使詩作朗誦起來更像是咒文。

這類超現實詩集中在一九五八至一九五九年間，在《深淵》中具超現實風格的詩作的是：憂鬱、 遠洋感覺、 死亡航行、 無譜之歌、 水手 羅曼斯、 給超現實主義者、 西班牙、 戰時、 下午、 巴黎、 倫敦、 芝加哥、 從感覺出發、 那不勒斯、 棄婦、 瘋婦、 深淵、 出發、 獻給馬蒂斯、 夜曲、 給 R.G.、 非策劃性的夜曲、 庭院、 一般之歌、 所以一

---

<sup>191</sup> 余光中引用阮囊對 弦的評語。余光中： 簡介四位詩人 ，《左手的謬思》（台北：大林，1977年），頁 63-66。

<sup>192</sup> 蕭蕭認為 弦詩中音樂性強，「歌謠式的小調」使得情韻綿邈流盪。蕭蕭： 跌落在深淵裡的樺樹夢 論 弦的《深淵》，《創世紀》第 119 期（1999 年夏季號），頁 9。

到了晚上、 如歌的行板 等，約佔《深淵》百分之三十八。<sup>193</sup>

論者認為一九五七、一九五八這兩年， 弦的作品質量俱勝，確立了強烈的個人風格，<sup>194</sup>筆者則認為從詩作的表現技巧來看， 弦真正進入超現實時期是到了一九五八和一九五九這兩年的時間，整體風格為之一變，如 給超現實主義者 紀念與商禽在一起的日子、 巴黎、 倫敦、 從感覺出發、 瘋婦、 出發、 夜曲、 深淵 等，談論的主題轉向揭發社會生存的問題，也多用非邏輯與拼貼意象等技巧。

### 三、 商禽

商禽大部分詩作都已收錄進《夢或者黎明》，一九八八年書林增訂再版《夢或者黎明及其他》補上數首早期詩作，成為商禽早期完整的版本。最早刊登在《現代詩》的幾首詩並沒有收入詩集裡，如 四月四日、 弄風篇、 秋天的標本、 暴徒，這些詩作都在筆名「羅馬」時期完成。商禽的早期詩作即已具備後來超現實樣貌的雛形，他並沒有像洛夫、 弦詩沉浸在愛情中。洛夫《石室之死亡》以及 弦部分詩作都神似商禽早期詩作以破壞性動詞來「殺死」、「釘死」、「摧毀」這個世界。

商禽以濃烈的破壞性動詞、語氣看待這個世界 如一個暴徒、一個激烈的改革者：

我的腦是一個不斷的輻射  
我的心有 212000000 的熱  
我的筆是鋒利的；鋼底  
我的步武飛揚

闖進一倖存於廿世紀的古老園中

---

<sup>193</sup> 洪範版的《 弦詩集》除了增補《 弦自選集》中二十五歲之前的作品，其他詩作共有六十九首。此處是以《深淵》時期的作品來計算。

<sup>194</sup> 劉正忠：《軍旅詩人的異端性格——以五、六十年代的洛夫、商禽、 弦》，頁 164。

凝固了風  
踏碎了花  
溶化了雪  
塗污了月  
砍倒曲橋上十四株外國樹  
磕破畫廊上每一塊西洋磚  
搗毀了你們所有的盆景的  
我是一個暴徒

暴徒 195

沒長耳朵的，嗅一嗅  
這異乎往日的濃烈的煤煙與汽油味吧  
失去視覺的，也該觸著  
這新世紀的鋼鐵的圓與直角，聳入雲層  
絕非小樓懸風鈴為你的詮釋  
也沒柔軟的竹簾可捲哪

而我推開百葉窗，我吆喝  
喝止你於未皺的春水之前  
追趕你於洶湧的海濤之後  
揚起你的步子，揮舞你的胳膊  
撼動那旗，使意志劈劈拍拍

弄風篇 196

這兩首詩裡，詩人揚起步伐，要以新世紀的鋼鐵為筆，改革傳統價值下的的古典美。騷人墨客「風花雪月」般的吟哦已非詩人關懷的重心，取代的是鋼鐵、煤味等新現實的關注，眼下已是改朝換代下的世界。 暴徒 一詩中不但揚棄傳統、

<sup>195</sup> 羅馬（商禽）： 暴徒 ，《現代詩》第 8 期（1954 年冬季號），頁 141。

<sup>196</sup> 羅馬（商禽）： 弄風篇 ，《現代詩》第 10 期（1955 年夏季號），頁 70。

古典的舊事物，也摧毀了所有外國的樹、西洋磚，這些已進駐的外來西洋物。弄風篇 的詩名實際上便是指傳統文人「弄風吟月」的寫作內涵，詩中批評這樣如同是看不到現狀的聾盲人，同樣該以新的手法替代。雖然都是革新，但可以發現 暴徒 和 弄風篇 都停留在破壞以及拒絕階段，昂首激進地揚起步伐，但是實際上要帶入什麼卻是未知數。商禽早期作品的關懷點承接五四時期以降中西文化的論爭，這些激昂的言論在《夢或者黎明》已經不再。

商禽的早期詩作隱約具有「變形」、「消弭時空」等技巧。例如 四月四日 便利用「變形」置換人物形體，跳脫至另一層語意的敘述角度：

今夜星星  
為何如此閃爍？  
依稀閃爍出我童年的希望，  
閃爍出我童年的歡愉。  
那樣的燿耀，該不是要變月亮？  
但誰又知道，它們不將是個太陽？

四月四日 <sup>197</sup>

詩中以星星的光代表童年的小小歡愉與對未來企盼的燃點，這個亮度快要壯大成月亮（心中的壯志），或變成無可限量的未來，如太陽光照大地。詩中這種由星星變童年，童年變月亮，月亮變太陽的「變形」手法，已具日後一系列「變形」詩作 流質、 阿米巴弟弟、 長頸鹿 的雛形。

此時的商禽已懂得如何運用「停滯時間」，在靜止之中直接跳到另一段時間：

泛紅的楓葉飄停於金色的空中  
成熟的果實永不墜落  
農夫的笑用透明的酒精浸製  
有一組蕭殺的風底音符

---

<sup>197</sup> 羅馬（商禽）：四月四日，《現代詩》第6期（1954年5月），頁50。

被一枚銀色的別針釘死

坐在冬天的火爐把它們拿出來烘烘吧

等春天來時你就知道該怎麼作了

秋天的標本<sup>198</sup>

詩裡豐收的秋日景象被製成標本保存，暫停的時間也被冷冷凝固，原本流動如音符歌唱的風被釘死了，原本該圓缺變化，隱含時間流動的月亮，被一枚固體的銀色別針釘死。詩中將時間停滯於行動中，使「泛紅的楓葉」、「成熟的果實」都「飄停」，「永不墜落」，直到冬天再來烘焙，春天再來播種，永遠保持不腐敗、不往下墜的狀態。這樣的寫法在日後的作品中，更加洗鍊濃縮、置換時空的運用已成為商禽詩的代表，如《前夜》、《涉禽》、《醒》、《躍場》等等。

一九五七年一月，商禽在《現代詩》十六期，發表著名的《籍貫》，首次以散文詩的形式寫作，開拓了書寫的模式。日本一九三〇年代超現實主義的重鎮「詩與詩論」，就曾發起「新散文詩運動」，以散文形式抗拒詩句分行的慣性，使詩不致流於庸俗。<sup>199</sup>商禽詩出入於夢與真實之間，以超現實的手法寫作始於「壬癸」為筆名的《躍場》<sup>200</sup>（1957年5月），同頁尚有《鳥屍》（後改名為「天使們的惡作劇」）。商禽不再如以往將私密情感直露地擺放詩中；雖然他不再直接觸及現實，但卻複製了現實，在夢這個仿製品中解讀更細微深層的人性。詩中即便表現悲傷，也是洗鍊過後。

商禽超現實詩流通夢與現實之間，時常以奇幻變形的意象創造出荒誕幽默，也模擬精神錯亂病態。詩中對於兒童的純真有無限嚮往，美好的性愛以及對母體充滿眷戀之情，有如創作的繆司女神。沒有著述超現實詩論的商禽，其實在詩的表現上更貼近法國超現實主義源流。

弦與洛夫都在一九五八年風格遽轉，三人相較之下，商禽可謂是最早傾

<sup>198</sup> 羅馬（商禽）：《秋天的標本》，《現代詩》第8期（1954年冬季號），頁141。

<sup>199</sup> 陳鴻森：《變調的鳥——商禽詩集「夢或者黎明」》，《笠》第51期（1972年10月），頁78。

<sup>200</sup> 壬癸（商禽）：《躍場》，《現代詩》第18期（1957年5月），頁10。

向超現實的詩人，張默在《從繁富到清明——六十年代的新詩》提到商禽時，對一般大眾的誤解提出澄清：

作者（按：商禽）是中國現代詩壇傳遞超現實主義的開山者，由於作者不事理論，大眾誤以為洛夫、？弦是始作俑者，這是必須澄清的。<sup>201</sup>

？弦也提到商禽在年輕當兵執勤時，偷看了許多禁書，閱覽不少法國文學及三十年代左翼作家的書，他與洛夫、張默、商禽在左營看彼此的手抄禁書，談論各人理解的超現實。<sup>202</sup>張默亦曾回憶一九五七年春天，？弦調至左營軍中電台，與洛夫同室，兩人互相較勁比賽寫詩，一九五七年秋天，？弦從商禽手中閱讀不少超現實主義資料。<sup>203</sup>？弦創作超現實詩最盛的時期，是與洛夫商禽共事於左營之時，他們的詩風都在此時由抒情轉向超現實。這樣的訊息，可與筆者從詩作內緣互相印證，在一九五七至一九五八年間，洛夫、？弦與商禽的確在這個時期轉向超現實詩風。超現實詩的形成，除了紀弦「現代派」的成立，三人私下交流詩藝亦是一大主因。在此之後，《創世紀》於一九五九年改版，詩社轉向以「超現實性」做為發展方向，開始進入詩與詩論具足的超現實年代。

---

<sup>201</sup> 張默：《從繁富到清明——六十年代新詩》，《文訊月刊》第13期（1954年8月），頁99。

<sup>202</sup> ？弦：《他的詩 他的人 他的時代——論商禽《夢或者黎明》》，《創世紀詩雜誌》第119期（1999年夏季號），頁23。

<sup>203</sup> 張默：《夢從樺樹上跌下來》（台北：爾雅，1998年），頁11、102。

## 第四章 台灣超現實詩的母題、形式與經驗

台灣詩壇大都是透過詩和繪畫來瞭解超現實主義，詩人在建構出完整理論之前，就以詩對詩的方式，表現出超現實風格。他們在詩作上的表現已然超過對超現實主義的既有認知。這種潛移默化的效果連詩人本身也未察覺。因此，我們需要大量地從詩作中抽絲剝繭洛夫、弦與商禽詩中相似於法國超現實主義技巧的部分，肯定台灣超現實詩的臻成。三人詩作的美學形式不只表現出純然法國「超現實」的技巧，亦融合了個人風格與生命經驗。洛夫、商禽與弦都使用悖論（paradox）的矛盾用語，運用自由聯想產生不合邏輯的意象。除了上述共通點外，本章將分別論述三位詩人所展現的超現實面向。

### 第一節 擺盪於對立之中

#### 論洛夫《石室之死亡》、《外外集》

洛夫《石室之死亡》與《外外集》關懷的焦點鎖定在對現實無助的悲鳴與吶喊。詩人眼中的世界是不完美，近乎殘破不堪的，唯有徘徊在醉與非醉，似幻還真之間，才能減輕審視自我與現實的悲痛。詩中的「自我」彷彿處在一種「懸空狀態」，擺盪於認同社會與排斥之間，無法積極地確定自身的位置。

這樣的不安定與失落無疑是大陸來台詩人非常沈重的內心反射。詩人安置自我的方式竟是透過疏離、否定現狀來證明自己確實處在與現實不協調的狀態。上述的情況重複反映在「我」這個主體的建構上，乃至創作、情欲、和社會習俗，詩人始終對這社會保持著嘲弄的「疏離」。洛夫《石室之死亡》與《外外集》討論的母題包含生死、神獸以及安置與流離等對立關係，藉由這些對立意象產生夢幻、荒誕、諷刺和滑稽。在技巧上洛夫實踐了布勒東試圖流通兩種相反的概念，調合所有對立意象，來回辯證之間使之和諧共存，消弭原有的衝突對立。洛夫作品中那種徘徊在兩種對立意象間，遲遲無法安頓自我的茫然，正是大陸來台詩人找不到心靈歸宿的寫照。

我們從《石室之死亡》的自序 詩人之鏡 可知悉洛夫《石室之死亡》創作時期到一九六七年《外外集》付梓之間的創作觀。<sup>204</sup>洛夫在 詩人之鏡 認為中國因革命破壞、戰禍之故，舊道德與社會規範崩毀，知識分子頓時產生無所適從的「懸空狀態」，這精神上的「空無」體認唯有藉由「通過否定以求肯定」的方式，才能完成內省和超越。 詩人之鏡 一開便寫道：「攬鏡自照，我們所見到的不是現代人的影像，而是現代人殘酷的命運，寫詩即是對付這殘酷命運的一種報復手段」。<sup>205</sup>洛夫將詩視為拮抗乖舛命運的報復手段，解壓的出口。

詩人之鏡 一文中，洛夫大量地介紹西方的虛無精神和存在主義以及超現實主義的「潛意識」經驗，企圖藉由此徑逃離現實的束縛，沉潛至心靈深處，直扣自身存在的意義。那種「虛無」不啻是中國在輸入西方科學民主後產生空虛的文化，大陸來台詩人更因失根而感到雙重的空虛。葉維廉便認為這種「文化虛位」的憂懼，因為一九四九年與大陸母體切斷影響，詩人更將內心這種「憂結」更趨「濃烈化」、「極端化」。<sup>206</sup>

《石室之死亡》與《外外集》確然是詩人在一九五 年代末至一九六 年代因戰爭與個人顛沛來台，所引發對生存懷疑的悲劇感。林亨泰認為《石室之死亡》的中心課題為「戰爭 死亡 宗教」。有感於原詩混淆著「不必要的部分」，林氏主張依照這個課題刪減首數，使整個詩組有「完整性」。<sup>207</sup>筆者認為這六十四首的組詩不只是談「戰爭」、「死亡」與「宗教」，同時也表達在現實當中，自我的「安置」與「流離」。詩中因而混雜了許多衝突對立的母題。這些對立面要在每首十行的限制下彰顯，不免有時難以刻畫清楚兩種力量的對峙，而造成模糊和不完整。但即便是令林亨泰感到困惑的諸節，如「給初生小女莫非」、「給病中詩人覃子豪」、「給楊喚」不也是生命中「生」、「病」、「死」等面向，的確屬於《石室之死亡》中「生與死」及「安置與流離」等範疇。

洛夫藉由連結兩種相反的概念，產生新奇或怪誕的不協調感，進而萌發張

---

<sup>204</sup> 洛夫在《外外集》後記 提及此書與《石室之死亡》實為「一胎雙胞」，寫作時間、風格與創作觀都與《石室之死亡》相同。洛夫：後記，《外外集》，頁94。

<sup>205</sup> 洛夫：詩人之鏡，頁14、1。

<sup>206</sup> 葉維廉：洛夫論，頁331。

<sup>207</sup> 林亨泰：大乘的寫法，收入侯吉諒編：《洛夫「石室之死亡」及相關重要評論》（台北：漢光，1988年），頁95-98。

力，這是他「超現實美學」的最主要特色。西？順三郎曾說對立關係是有助於詩作產生對現實譏諷的效果：

這種對立的新關係，由於破壞現實世界中既存的关系，而產生與現實習慣衝突的不協調感。這在美感經驗上是「奇異」或「怪誕」。這種緊張的不協調往往造成對現實的譏諷。在詩的經驗上，這種對立的緊張關係是「張力」，是「反諷」、是「諧謔」。<sup>208</sup>

經由對立意象產生夢幻、荒誕、諷刺和滑稽，而消弭原本的緊張對立，這對於被處處侷限思想與行動的台灣一九六〇年代，無疑是種鬆弛，也使得詩人得以規避文藝政策的檢查，抒發苦悶。雖然消融兩個對立意象的詩觀超過了當時洛夫對法國超現實主義的瞭解，而洛夫也不像法國超現實主義者積極樂觀地看待世界。但在詩作技巧的運用上，洛夫確如布勒東所強調的，溝通了原本衝突對立不協調的意象，在這個層次上進行詩歌語言的革命。

洛夫《石室之死亡》起筆自金門戰地前，一條貫穿太武山的隧道裡，「石室」映照出寫作時的岩洞實景，同時也呼應詩中那種封閉的生命苦思。<sup>209</sup>《外外集》中的大部分詩作皆題名為「在 之外」，詩人想揭示的或許就是習慣之外、邏輯之外，制度之外的那個人生。本節的三項母題，「死與生」與「神與獸」是詩人內在對生命起迄以及人性善惡的扣問；「安置與流離」反映詩人亟欲在外在社會安頓自己的位置，卻又同時萌發流散、漂泊的不安定感。對立拮抗的意象，時而對立，時而調和，織就成洛夫詩對內對外安頓人生之大扣問。

## 一、 死與生

根據唐文標的統計，《石室之死亡》與《外外集》中的「死」字，前者是三

---

<sup>208</sup> 杜國清：《西協順三郎的世界》，頁 18。

<sup>209</sup> 雖然洛夫在開始連載《石室之死亡》之時，曾言詩的題目是隨便擬的，與其中任何一首均無關係。但事實上《石室之死亡》恰好可以解釋當時身處金門砲彈下的創作語境。洛夫：《石室之死亡》，《創世紀》第 12 期（1959 年 7 月），頁 18。

十四首，佔詩集的百分之五十三；後者則有十七首，佔詩集的百分之四十四，<sup>210</sup> 比重並不算低。這兩本詩集中大量的「死亡」字眼，並非如同一般語言上的認知，代表結束、衰敗與恐懼、黑暗等負面意象。相反的，洛夫筆下的「死亡」並非是結束，反而是精神重生的開始，人面對死亡亦充滿了溫暖與光亮。「生」的意涵嵌入了死亡的敘述中。

值得注意的是，當死亡指的是因現實困厄而導致精神衰竭，那麼關閉現實往往代表在夢幻、潛意識的另一種覺醒，全新的生命將與現實維持某種聯繫的距離。如果「死亡」所描述的恐懼是因實際事物威脅、傷害了肉體生命，那麼「死亡」將不具有任何「重生」的意義。肉體死亡也宣告精神的死亡。

「死亡」這兩層解釋的差別，或許與洛夫創作時期是在戰爭前哨有關。帶有重生性質的死亡可視為詩人逃脫現實的變形出口，而威脅生命的死亡則是詩人在前方砲火猛烈下，深切感受到生命旦夕受到威脅的戰慄不安感。但不管何種情況，死亡的意象都是以主動、活潑的姿態，向生命逼近，使人無法抗拒，遂產生不得不的宿命感。

日常用語稱仍活著的人為「生者」，對於死亡則以「往生」、「棄世」等，將「生」的概念嵌入死亡敘述。《石室之死亡》則反之，「生者」是以「未死者」來稱呼：

由墓前匆匆走過，未死者的神采走過  
月光藏在衣袖裡，他抓一把花香使勁搓著  
連同新土一併塞入那空了的酒瓶  
不顧碑石上的姓氏狠狠瞪他  
躺在這裡的不是醉漢，亦非醒著

節引《石室之死亡》第九首

詩中躺在那裡的死者處於非醒非死的狀態，有尊嚴與情緒，而非如醉醺醺的生者般潦倒不堪。相較於無言的死者，這樣不寧靜的混亂狀態竟是未死者僅僅能表現

---

<sup>210</sup> 唐文標：《詩的沒落》，《天國不是我們的》（台北：聯經，1976年），頁175。

出的「神采」，幽默之中也諷刺了現實人生。中國傳統在丈夫死後，稱其婦為「未亡人」，是取意位居正位的夫者已死，而婦者（依附者）該死猶未死，此時生死觀念顛倒過來，死亡反而為敘述生存的「正位」。洛夫在詩集中，死亡為生存敘述的「正位」，也是種生存方式。當精神萎縮趨近死亡時，「死亡」反映出的是對現實不適應或絕望，同時是對現實最沈重的抗議。

剛認識骨灰的價值，它便飛起  
松鼠般地，往來於肌膚與靈魂之間  
確知有一個死者在我內心  
但我不懂你的神，亦如我不懂得  
荷花的升起是一種慾望，或某種禪

節引《石室之死亡》第十一首

錯就錯在所有的樹都要雕塑成灰  
所有的鐵器都駭然於揮斧人的緘默  
欲擰乾河川一樣他擰乾我們的汗腺  
一開始就把我們弄成這付等死的樣子  
唯灰燼才是開始

節引《石室之死亡》第五十七首

我已鉗死我自己，潮來潮去  
在心之險灘，醒與醉構成的浪峰上  
浪峰躍起抓住落日遂成另一種悲哀  
落日如鞭，在被抽紅的背甲上  
我是一隻舉螯而怒的蟹

節引《石室之死亡》第五十九首

由於對現實的無可奈何，詩人選擇在精神上「鉗死自己」，關閉與社會溝通的管道，生活僅是種「等死的樣子」，而自己的內心住著一名死者，「在太陽底下我遍

植死亡」，<sup>211</sup>而「死在心中即是死在萬物中」。<sup>212</sup>

當外界環境處於不安威脅的狀態，死亡成為一種「抵抗」、「報復」的手段。《石室之死亡》第四首「倘若你只想笑而笑得並不單純／我便把所有的歌曲殺死，連喜悅在內」，基於外在這種不安全感，所有好壞都將在被環境消滅前，先被詩人主動毀滅。而這種對外界的「抵抗」還包括了「黑色幽默」的部分，這種荒謬滑稽無疑即是法國超現實詩的拿手戲法：

當看到一隻蝸牛在馬路上練習自殺的時候  
而另一隻讀完了沙特的「牆」  
便很瀟灑地摔了下來且暈過去的時候  
看到一隻老鼠跌進酒缸裡  
爬起來又搖搖晃晃去尋死的時候

我頓悟  
月是月，光是另一回事

節引《外外集》 無聊之外

借由荒謬的「自殺風潮」景象戲謔諷刺外界的一昧「虛無」，雖然詩人帶有主觀「頓悟」的部分絕非法國超現實主義的本願，但是洛夫創作之初便抱著要寫出「現代人殘酷的命運」的想法，而使台灣超現實詩與法國超現實主義不同帶有人生的哲理。

死亡的另一層意義是看清世界，洞悉人生後將更警醒地重新讓靈魂從禁錮裡解放，獲得重生。洛夫在詩中說道：

死之花，在最清醒的目光中開放  
我們因而跪下  
向即將成灰的那個時辰

---

<sup>211</sup> 《石室之死亡》第十首。

<sup>212</sup> 《石室之死亡》第三十四首。

這種精神上的了悟超脫肉體的生死，帶領人們擁抱死亡如同擁抱重生般喜悅，死亡開啟在「非現實世界」另一種精神的覺醒。

據說弄蛇人死了，這是戰前發生的  
死於一種肉體上的事件  
有人盛他於一酒瓶，祇為使其澈悟  
死亡乃一醒後的面容，猶之晨色  
猶之那花蛇從他瞳孔中閃閃而出

節引《石室之死亡》第五十首

「死於一種肉體上的事件」是指肉體生命結束，而死後靈魂仍須被喚醒，以精神活動於世間。死亡不是黑暗憂傷，而是光亮、有朝氣，「死亡乃一醒後的面容，猶之晨色」（《石室之死亡》第五十首）。洛夫將死亡視為通往光明的必經過程：

我把頭臚（顛）擠在一堆長長的姓氏中  
墓石如此謙遜，以冷冷的手握我  
且在它的室內開鑿另一扇窗，我乃讀到  
橄欖枝上的愉悅，滿園的潔白  
死亡的聲音如此溫婉，猶之孔雀的前額

節引《石室之死亡》第十二首

洛夫是位虔誠的基督徒，<sup>213</sup>對於常常出現在基督誕生、天使報喜等繪畫中象徵吉祥的孔雀應當不陌生。孔雀帶有復活、降生的意涵。詩中孔雀猶如另一扇「生之窗」的吉祥物，使死亡的聲音如此溫婉，且具有「生」的意涵。生命起迄非但不是對立衝突，不是一種肉體事件的結束，而如同圓圈一般繞成循環，相互流動，

---

<sup>213</sup> 洛夫：關於「石室之死亡」，收入侯吉諒編：《洛夫「石室之死亡」及相關重要評論》（台北：漢光，1988年），頁197。

墓室與棺材都成為進入夢幻奇異的洞口。生死之間沒有界線分隔，「一口棺，一堆未署名的生日卡 / 都是一聲雅緻的招呼」。<sup>214</sup>

詩人將死者和嬰兒並置，呈顯出「死亡」與「誕生」這兩種原本對立矛盾的意象，其實是處於相互流通的狀態。

未必你就是那最素的一瓣，晨光中  
我們抬著你一如抬著空無的蒼天  
美麗的死者，與你偕行正是應那一聲熟識的呼喚  
驀然回首  
遠處站著一個望墳而笑的嬰兒

節引《石室之死亡》第三十六首

生命的開始與終點繞成循環的圓，此處終點又將是另一站的起點。洛夫詩中不斷出現「墳墓 子宮」的原型類型：<sup>215</sup>

他們竟這樣的選擇墓塚，羞怯的靈魂  
又重新蒙著臉回到那湫隘的子宮

節引《石室之死亡》第十三首

死亡後倘若精神尚未覺醒，那麼死亡只是一種靜止狀態，不知悲哀沒有感覺的一甕骨灰罷了：

你是未醒的睡蓮，避暑的比目魚  
你是躑躅於豎琴上一閒散的無名指  
在兩隻素手的初識，在玫瑰與響尾蛇之間  
在麥場被秋風遺棄的午後

---

<sup>214</sup> 《石室之死亡》第二十二首。

<sup>215</sup> 張漢良：《論洛夫近期風格的演變》，收入侯吉諒編：《洛夫「石室之死亡」及相關重要評論》（台北：漢光，1988年），頁157。

你確信自己就是那一甕不知悲哀的骨灰

囚於內室，再沒有人與你在肉體上計較愛

死亡是破裂的花盆，不敲亦將粉碎

亦將在日落後看到血流在肌膚裡站起來

為何你在焚屍之時讀不出火光的顏色

為何你要十字架釘住修女們眼睛的流轉

《石室之死亡》第十四首

前三行詩句非常符合法國超現實詩「自動書寫」，不帶意識介入，忠實地記錄混沌不解的純粹意象。這樣的畫面往往是不明朗不可解，卻彷彿深陷迷幻饒富真理的曖昧狀態。死亡若是「未醒」，那麼精神便與肉體一樣「囚於內室」，禁錮在那一甕封閉的小骨灰罈內。此時，「死亡是破裂的花盆，不敲亦將粉碎」，沒有重生滋長的力量，死亡本身就是「結束」，具有破壞力，將原本的一切支離破碎。死亡是一種令人無法抗拒且使人無力的宿命感。

洛夫詩中，當死亡所描述的情況是指在戰爭或其他外力迫害下，造成肉體或精神的損傷或死亡，那麼死亡將不具有「重生」的力量，而是限定在傳統意象，內含黑色、恐懼和結束等敘述。

祇偶然昂首向鄰居的甬道，我便怔住

在清晨，那人以裸體去背叛死

任一條黑色支流咆哮橫過他的脈管

我便怔住，我以目光掃過那座石壁

上面即鑿成兩道血槽

我的面容展開如一株樹，樹在火中成長

一切靜止，唯眸子在眼瞼後後面移動

移向許多人都怕談及的方向

而我確是那株被鋸斷的苦梨

在年輪上，你仍可聽清楚風聲，蟬聲

《石室之死亡》第一首

整首詩瀰漫著說不出的沈重壓力，那個人如發瘋般脫去衣裳，以裸體去抵抗死，「任一條黑色支流咆哮橫過他的脈管」；黑色支流象徵死亡（對比紅色的脈動），咆哮的聲音是外在的槍響或是內心狂喊。面對這樣的情景，詩人震懾住，但這件事是不可以被談論的，這種被壓抑不可言的深刻感受，竟讓目睹慘狀的眼睛在牆上鑿下兩道深深的血槽，投射出內心的恐懼與不安。死亡事件的背後，詩人的眸子悄悄「移向許多人都怕談及的方向」，揭開秘密，堅定地說出「確是」兩岸遭「鋸斷」後，懷念故鄉的鬱結苦悶所致。「那株被鋸斷的苦梨」又帶點無可奈何的宿命感。洛夫作品中以黑色作為死亡的隱喻，永遠的告別，「當一襲黑雨衣從那上尉的肩際徐徐滑落」<sup>216</sup>「一襲黑雨衣就永遠如此地滑落了」，<sup>217</sup>或是「戰爭，黑襪子般在我們之間搖晃」，<sup>218</sup>「想到戰爭，戰爭是一襲摺不攏的黑裙」，<sup>219</sup>死亡被比喻成身上的衣物籠罩住生命。

不管死亡表現的是「重生」或是「結束」，死亡總是有活力生氣地向人逼近，如之前提到的「死亡乃一醒後的面容，猶之晨色」或是「死乃至美，如叩門的手以啄聲引誘」。<sup>220</sup>再看以下例子：

一襲黑雨衣就永遠如此地滑落了  
明天，A 卡西仍將是戰前那個人的名字  
每個射口都曾吐納日、月、河、山  
當一顆砲彈將一樹石榴剝成裸體  
成噸的鋼鐵假我們的骨肉咆哮

<sup>216</sup> 《石室之死亡》第三十七首。

<sup>217</sup> 《石室之死亡》第三十八首。

<sup>218</sup> 《石室之死亡》第四十一首。

<sup>219</sup> 《石室之死亡》第二十四首。

<sup>220</sup> 逸之外，《外外集》。

戰爭並不因你的帽簷拉低而羞怯

節引《石室之死亡》第三十八首

戰爭隱喻死亡毀滅，它並不因為你拉低帽簷而忽略你，帶有主動親近的意味。它是活潑有流動感的，如「一襲摺不攏的黑裙」、「黑襪子般在我們之間搖晃」，死亡是飄揚、不止息的。死亡或帶點霸氣地踢滅生息：

棺材以虎虎的步子踢翻了滿街的燈火

這真是一種奇怪的威風

猶如被女子們折疊很好的綢質枕頭

我去遠方，為自己找尋葬地

埋下一件疑案

節引《石室之死亡》第十一首

死亡擬老虎的步子，帶有霸氣地踢翻燈火，「虎虎生風」是一語雙關，產生語言奇特的連結效果，由成語「虎虎生風」帶入死亡「威風」臨臨之感。棺材是死亡的隱喻，裝載消逝的生命，棺材踢滅代表生氣的滿街燈火，隨之而來就是全面的黑暗與死亡。

洛夫詩中視「死亡」為一種遁逃的途徑，逃離他眼下殘破的世界，逃離困厄的現實，轉以精神重生。但這並不是種正面積極的力量，而是根源於對現實無謂的茫然與無力，詩中的「死亡世界」雖是光亮美好，然而畫面總是停留於入口，始終不見「世界」之全貌。這種對死亡看似美麗的殷殷呼喚，其實可以看作是詩人對現實感到無力且無可奈何，逃脫不掉的宿命。

## 二、安置與流離

人居處於社會之中，不得不面對自我與群眾之間的安置問題，這種「安置」過程是個體從獨立封閉的狀態，學習融入社會再找回自我。對於這些軍旅詩人而

言，他們正思索這個漂泊個體該如何在台灣這個陌生環境安身立命。在「安置」之中，個體時與社會價值產生對立衝突，而萌發不信任、排拒，導致自我流離。詩人擺盪於「安置」與「流離」之間，反覆辯證，亟欲安置自我，卻又同時遲遲不肯就此認同自己目前居處的狀態。「安置與流離」確是反映著這些軍旅詩人面對歸不去的家鄉與茫然不知何處的未來，在台灣這片土地上的吶喊苦思。

那麼詩人眼中所透視的社會又是何種樣貌呢？洛夫在原題「初生之黑」

給初生小女莫非的詩中，他對充滿生機的嬰孩說道：「世界乃一斷臂的袖，你來時已空無所有」<sup>221</sup>詩人所欲呈現的現實彷彿是「空有」，如同虛設的空殼，內在只有乾枯與頹圯，冰冷地充滿黑暗與亂象：

火柴以爆燃之姿擁抱住整個世界  
焚城之前，一個暴徒在歡呼中誕生  
雪季已至。向日葵扭轉脖子尋找太陽的回聲  
我再度看到，長廊的陰暗從門縫閃進  
去追殺那盆爐火

光在中央，蝙蝠將路燈吃了一層又一層  
我們確實為那間白白空下的房子傷透了心  
某些衣裳發亮，某些臉在裡面腐爛  
那麼多咳嗽，那麼多枯乾的手掌  
握不住一點暖意

《石室之死亡》第五首

暴徒曾是嬰兒，曾是眾人口中無限的光明希望，「火柴以爆燃之姿擁抱住整個世界」，字面上也是燃燒帶來光明，然而緊接著下句「焚城 暴徒」，頓時所有光明希望的意涵變調成負面，一切都將被毀滅，嬰兒亦成暴徒。寒冷的雪季已降臨我們的世界，向日葵扭轉脖子尋求陽光，以植物的趨光性象徵尋求光明，而

---

<sup>221</sup> 《石室之死亡》第五十三首。

這光明與溫暖已然逝去。「我再度看到，長廊的陰暗從門縫閃進去追殺那盆爐火」，黑暗的力量滋長回頭刺殺光明吞噬正義，原本是有火才有陰影，卻反邏輯倒置原本光線的行進路徑，變成陰影尋原路回來刺殺光明。黑色蝙蝠吞食路燈也加強黑暗吞食光明的隱喻，蝙蝠以身軀遮住光線，彷彿將光亮吃進肚中。那間白白空下的房子就是令我們傷透了心的世界，裡頭的人徒有外衣光鮮發亮，臉卻在裡頭腐敗，本身就已病了的身體與乾枯的手掌，根本再也握不住一點暖意，只能繼續虛有其表繼續腐敗。

這樣的世界無法補給人們正面能量，而生活本身就是一種消耗，不斷地消耗自己的能量，即便充滿希望的嬰孩也蠶食父母的精力，「當餐盤中盛著你的未來 你卻貪婪地吃著我們的現在」，<sup>222</sup>未來與現在同在時間點上並置，產生相互衝突卻又調和，意味當下現實的消耗將豐盈孩子的未來。《石室之死亡》第四十五首更清楚表現人在現實被「嚼食」的疲累狀態：

而早晨是一翻轉背走路的甲蟲  
且行且嚼，我是那吃剩的夜  
猶隱聞星子們在齒縫間哭喊  
我把遺言寫在風上，將升的太陽上  
在一噴嚏中始憶起吃我的竟是自己

節引《石室之死亡》第四十五首

所有「嚼食」的動作都源自於「早晨是甲蟲」這個比喻，「而早晨是一翻轉背走路的甲蟲」這句有如「興」的效果。白天具有不斷消耗、被侵蝕的特性，白天和夜晚原為一體，白天侵蝕夜晚也如同自己吃自己。詩中的「我」看似是被掠食者，但事實上自己正是漸漸殺死自己的兇手，而真實的生活情況不也正是如此諷刺。這樣子的生活，我們該期待什麼？詩人說「我們賠了昨天卻賺夠了靈魂 任多餘的肌骨去作化灰的努力」，<sup>223</sup>肉體隨著時間衰敗腐朽，肌骨對我們而言是多餘的，我們所有努力都是為了等待靈魂飽滿的時刻。詩人肯定以無形的精神層次彌補現

<sup>222</sup> 《石室之死亡》第五十二首。

<sup>223</sup> 《石室之死亡》第三十六首。

實有形的消耗，但我們仍然可以發現在詩人的眼中，我們所有現實的努力都還只是不停地耗損肉體，直到肌骨成灰。

詩中的「我」否定現狀，不認同自我現況的「位置」，對現實社會不滿，但又無法自己重新找到適合「安置」的位置，只好以「流離」疏遠的態度保持與現實的距離。

為何一枚釘子老繞著那幅遺像旋飛不已  
為何我們的臉仍擱置在不該擱的地方

節引《石室之死亡》第三十七首

別推開一扇門似的任意把靈魂推開  
而我只是歷史中流浪了許久的那滴淚  
老找不到一付臉來安置

節引《石室之死亡》第三十三首

這些詩句非常清楚地傳達出那種不知道自己該在哪的無助與酸苦。釘子因時間累積而感到焦慮，不斷地旋飛急於將人定（釘）位出最終的位置，然而那個「我」卻仍找不到屬於本身的位置。如此複雜的情緒猶然只能成型為一滴淚，這種悲哀連自己都無法幫助自己，而不知該如何悲哀起，更找不到一張合適的臉來表達，在「漂泊的年代／河到哪裡去找它的兩岸？」，「而我們的確只是一堆不為什麼而閃爍的／泡沫」。<sup>224</sup>這個「我」不但找不到自己歷史的位置，也喪失了肯定自我的能力，「天啦！我還以為我的靈魂是一隻小小水櫃／裡面卻躺著一把渴死的杓子」，<sup>225</sup>原本是幫浦給水的靈魂竟瀕危渴死的狀態，如一把急需外援解救卻無水可舀的杓子。再看《石室之死亡》第十五首：

假如真有一顆麥子在磐石中哭泣

---

<sup>224</sup> 泡沫之外，《外外集》。

<sup>225</sup> 《石室之死亡》第五十九首。

而且又為某一動作，或某一手勢所捏碎  
我便會有一次被人咀嚼的經驗  
我便會像冰山一樣發出冷冷的叫喊  
「哦！糧食，你們乃被豐實的倉廩所謀殺」

節引《石室之死亡》第十五首

為了實踐自我存在的價值，麥子期待被人咀嚼，而非囤積在豐實的糧倉裡遭到忽視，而無用武之地。這個「我」置身太多相同性質的夥伴中，等待機會磨去糠衣積極地實踐自我，證明自己的價值，但卻因為大環境的不需要而被外界忽略。詩中的這個主體與社會保持著疏遠的距離，這個距離不啻詩人本身對社會不信任所致，外在環境也不需要那麼多相似的人。這個「我」在整個環境中與別的個體沒有區別性，也沒有特殊存在的價值。在洛夫詩中，我們常可以發現雖然詩人不怎麼有信心肯定自我存在的價值，但是仍有心想要在這環境「掙扎」，有股頑強力量不服輸，硬要從困境脫穎而出，如《石室之死亡》第十五首便蘊含想要實踐自我的企圖。

《石室之死亡》第十六首更是明顯傳達「我」偏要在如此欠缺的構成中掙扎而出：

由某些欠缺構成  
我不再是最初，而是碎裂的海  
是一粒死在寬容中的果仁  
是一個，常試圖從盲童的眼眶中  
掙扎而出的太陽

節引《石室之死亡》第十六首

精神上希望掙扎出不妥協的力量，積極地讓碎裂的「我」化零為整，成為光成為熱。盲童是周遭環境瞎盲的隱喻，自己便要從一片黑暗的世界中掙扎而出，成為希望的太陽，再帶予世界光和溫暖，照清世界的原貌。

詩中的「我」對現實世界抱著一種疏離不安卻又想要試著「安置」自己於其中的矛盾心理。這樣的情緒一部分來自不認同社會傳統習俗。男女性愛原是欲望本能，但在社會道德制約下，成了不堪與禁忌。詩人想要嘗試體制外的婚姻與性愛，重新開啟與安置原始本能，反抗社會規範；但事實上個體卻又受制於社會。試舉《石室之死亡》第四首說明：

喜悅，總像某一個人的名字  
重量隱伏其間，在不可觸之的邊緣  
穀物們在私婚的胚胎中製造危機  
他們說，我那以舌頭舐舔的姿態  
便足以使亞馬遜河所有的紅魚如癡如魅

於是每種變化都可預測  
便可找出一個名字被戲弄後的指痕  
都有一些習俗如步聲隱去  
倘若你只想笑而笑得並不單純  
我便把所有的歌曲殺死，連喜悅在內

《石室之死亡》第四首

舌頭是性愛的象徵，舐嚙扭轉的形態狀似蚯蚓，使野生具生殖活力的亞馬遜河紅魚彷彿見到誘人食物般癡魅，這是將對需求食物的認知投射到渴望性愛上。第一段的語調沉溺於性愛的喜悅，也包括私婚危機伴隨而來的快感，詩人自由地安置性慾，不受拘束。但在第二段卻顯得緊張戒慎起來，「便可找出一個名字被戲弄後的指痕／都有一些習俗如步聲隱去」，名字替代個人，指痕是婚姻的戒指痕，亦是被他人手指戲弄的指痕。這樣私婚私媾挑戰了規範內的婚姻制度，也戲弄了傳統習俗與伴侶。但就在最後的二句，詩人神經質地對社會他者投下不信任的警語，倘若你對這樣的行為只想笑而笑得輕蔑，那麼便要將所有的事物毀滅，連同喜悅在內。這顯示詩人即便離開社會體制，但實際上深受社會制約，仍需要大眾認同。

當洛夫批評男女金錢交易下的性愛時，他是以一位高高在上的「同情悲憫」者來看待她們，稱呼她們為「姊妹們」。而這樣子俯視的位置如同一般社會看待妓女憐憫中總帶有鄙視的眼神：

你們總以自己的眼色去理解男人的滿足  
諛詞如石井上的青苔，腳步一滑  
慾望便被摔爛成一堆獸屍  
倘以骯髒的業績去堵塞歲月的通道  
便有人罵我為一比春天還無聊的傢伙

節引《石室之死亡》第二十八首

婦人摔破一隻茶杯正暗示早晨的某些可能  
可能包括健身操，在小腹上扭出一聲嗚咽  
包括放一點貞潔在上下顎之間  
因而你們瘦得的的確確成一把梳子  
僅餘牙齒與背脊

包括舌頭出而不進，目光綠而且亮  
包括身體某部分一夜之間成為一座廣場

《石室之死亡》第六十二首

唇是具感情成分而非身體的販售，是故貞潔包括「舌頭出而不進」與在上下顎間，詩中誇張地描述婦人瘦得「僅餘牙齒與背脊」，梳子當然是模擬齒骨形狀的趣味，重點是存留的「骨氣」，注意到「因而」與「包括」的前後關聯，就不難理解內心貞潔之下包含傲骨以及性愛交易，身體成為進出廣場的無奈。但注意洛夫描述這些性愛所用的詞彙仍然都帶些鄙意味道，如言語是「諛詞」、交易是「骯髒的業績」，女人如野獸般「目光綠而且亮」，邪惡地「且從雙目中取出春衫與匕首／逼那些壞丈夫將尊嚴如口哨般浪費」，她們無知地望文生義「原該相信，慕尼黑

的太陽是黑的」，<sup>226</sup>「用舌尖輸送諸般趣味，你們是揉皺的花／被去的人扔掉，又為來的人拾起」。<sup>227</sup>

即便這些女子守著某種精神層次的「貞潔」，詩人仍不改男人求歡的姿態來對待：

依然我的姊妹如此驕橫，如此把她的姿色  
在牆角上使勁磨出某種笑聲  
依然她將貪婪藏在婚後的臀下  
且用雙目緊抱著我頭上最亮的一部份  
哦，多美的年齡，在睫毛下隱隱蠕動

節引《石室之死亡》第三十四首

《石室之死亡》中情慾「安置所」是缺乏感情的交易場，猛獸隱喻性慾，歡愉中總參雜著罪惡，如「黏膩的流質，流自一朵罌粟猛然的開放」。<sup>228</sup>在安置情慾上，詩人一方面肯定那些婚姻體制外性愛快樂，卻也帶選擇性批判那些賣春的女子，在這點上，如同社會既定的價值判斷，並沒有與社會「疏離」，反而將自己「投入」社會對賣春女子的整體敘述裡。

張漢良曾舉《石室之死亡》第三十首解釋「詩人本身的被創作與創作」，認為詩集中火與生命本身合一，「燃燒過程」即是創造生長過程，筆者認為張漢良論述的部分只指出詩人「安置」自身創作的概念，筆者在張漢良的基礎上進一步說明隱含詩中「流離」的部分。試看與張漢良相同的詩例：

如裸女被路人雕塑著  
我在推想，我的肉體如何在一隻巨掌中成形  
如何被安排一份善意，使顯出嘲弄後的笑容  
首次出現於此一啞然的石室

---

<sup>226</sup> 《石室之死亡》第二十九首。

<sup>227</sup> 《石室之死亡》第四十六首。

<sup>228</sup> 《石室之死亡》第八首。

我是多麼不信任這一片燃燒後的寧靜

節引《石室之死亡》第三十首

詩作「成型」之際伴隨著「產後憂鬱症」，作品塑型後原本的激動復於寧靜而萌發不信任、懷疑，詩人視社會的善意評論為一種嘲弄，反而使詩人與詩作產生疏離，又如「今後我再也不敢給思想以翅膀／怕也被人攬住，然後釘死」<sup>229</sup>般戒慎恐懼。張漢良並舉出第六首說明詩人的自我意識與道德意識欲「藉詩歌的力量，行教化之功，進而超越自我，以求不朽」。<sup>230</sup>筆者則認為這第六首「安置」部分固然可以看作詩歌完成後參與社會，行教化的力量喚醒大眾，但實際上詩中卻對大眾抱持「退縮」「不安」的恐懼心情：

有人試圖在我額上吸取初靈的晴光  
且又把我當作冰崖猛力敲碎  
壁爐旁，我看見自己化為一瓢冷水  
一面微笑  
一面流進你的脊骨，你的血液

節引《石室之死亡》第六首

這首詩並不純然如張漢良所言是詩人主動的自我道德意識，重點在讀者與批評家怎麼運用解說詩材。被某人視為先知般吸取「初靈的晴光」，又當作冰崖般猛力敲碎及外在加熱融化。經過「吸取」、「敲碎」、「熱融」等義憤及譏誚的加工處理後，原本的詩只剩「一瓢冷水」毫無熱情，而那樣的笑也只能說是冷笑了。

洛夫詩中「安置與流離」的意象反映出詩人對外在的不信任，從對世界最初的期待、自我現狀的認同，乃至性愛欲望及由內而外顯的創作行為，在在都顯示詩人徘徊在「安置」與「流離」之間，無法安定抉擇的難處。但是只有和群體發生關係，個體的價值才能獲得彰顯，詩中的「我」不親近社會，與外界維持著某種陌生疏離，導致「我」始終得不到肯定。洛夫以「疏離」的方式維持與社會

<sup>229</sup> 蝶，《外外集》。

<sup>230</sup> 張漢良：《論洛夫近期風格的演變》，頁153、154。

若即若離的「安置」狀態，呼應了他在《詩人之鏡》所提到的，要以「通過否定以求肯定」的方式完成內省與超越精神上的「空無」。

### 三、 神與獸

洛夫曾表示宗教情懷是《石室之死亡》中相當重要且嚴肅的課題。他一直相信「人與神共為一體，沒有神，人是孤獨而殘忍的，與獸無異，沒有人，神性無法彰顯，神根本不存在」。<sup>231</sup>《石室之死亡》中談到神與宗教的有十八首，佔百分之三十，《外外集》則有十二首，佔百分之三十二。<sup>232</sup>「獸」在《石室之死亡》與《外外集》代表自身原始慾望以及現實求生的力量，與向上聖潔的「神」時為相互抗衡，時而融為一體，以「獸」適應環境，以「神」提昇心靈，共同救贖「人」。

「神」的用法除了形而上的精神以及宗教上的信仰外，也隱含呼告型的精神寄託，類似《詩經》「昊天罔極」般呼天告地。詩中將原本邪惡聖潔對立的獸與神，融合成「人性」之必須使兩種相對力量統一，而不除惡務盡隱藏人最原始瘋狂的本能。這點與法國超現實主義企圖重現不受壓抑的原始人性上是一致的。值得注意的是，洛夫雖然景仰「神」，但卻否定世俗的教會，他自言：「我曾是一位虔誠的基督教徒，受過兩次洗，後來因為看到各種矯揉造作的宗教儀式，以及邪惡猶勝魔鬼的宗教暴行，遂心生厭惡而遠離了世俗的教會」。<sup>233</sup>《石室之死亡》與《外外集》中的「神」是不仰靠宗教儀式，而存在心中的神性。

「神」是種向上提升精神的力量，人卑微地仰望主，每當無助時便期待救贖期待幫助，洛夫詩中的神也是如此，「救護車背著十字架到處找不到耶穌」；<sup>234</sup>耶穌是拯救生命的象徵，他以身上的十字架洗刷世人罪惡，以求子民的悔悟。「主呀！拔掉你的十字架，我已懺悔」，<sup>235</sup>乃至《石室之死亡》第三首都表現出對上帝的景仰與依賴：

---

<sup>231</sup> 洛夫：關於「石室之死亡」，頁 197。

<sup>232</sup> 唐元標：詩的沒落，頁 175。

<sup>233</sup> 洛夫：關於「石室之死亡」，頁 197。

<sup>234</sup> 戰爭之外，《外外集》。

<sup>235</sup> 蝶，《外外集》。

我是如此樂意在你的血中溺死  
為你果實的表皮，為你莖幹的服飾  
我卑微亦如死囚背上的號碼

節引《石室之死亡》第三首

囚犯是以號碼替代人，作為人的主體已消失，徒剩符號；面對上帝，人顯得卑微渺小。上帝成為人精神的寄託：

主哦，難道你未曾聽見  
園子裡一棵樹的淒厲呼喊。

節引《石室之死亡》第十首

神哦，我所能奉獻於你腳下的，只有這憤怒

節引《石室之死亡》第四十六首

詩中一方面將神視為至高無上的精神依靠，但為了破除神祇成了迷信，洛夫批判那些守著神蹟而不瞭解真諦的教會。洛夫將神性還原為人性：

而我乃從一塊巨石中醒來，伸出一隻掌  
讓人辨認，神蹟原只是一堆腐敗的骨頭  
遂有人試圖釋放我以米蓋朗其羅的憤怒

節引《石室之死亡》第十三首

「神」還原為血肉之軀，突顯人的形象，神性為輔。西方十四、十五世紀文藝復興運動開始，人本主義發達，藝術家開始以人為主體，將聖者平民化。米蓋朗其羅就認為人的血肉形體是表達藝術的最好方式。洛夫詩中米蓋朗其羅之憤怒意味著，我們該從神性走向著重人本身，從盲從崇拜落實到人性本身的反省。

世俗教會已將神的宗旨給遺忘，洛夫猶對如此感到反感，「神哦，我們怎能

吞食你的預示 / 怎能以施捨當晚餐 / 而讓他們在前額上顯示自己的驕橫」。<sup>236</sup>神本為至高無上的精神，但變成世人信奉的宗教後，開始走樣：

蛆蟲們在望過彌撒後步出那人的肌膚  
如此虔誠的男女，如此的在聖餐桌上咀嚼媚眼  
設使你們，以及母親們被鏡中的羞愧殺死

節引《石室之死亡》第二十一首

宗教許是野生植物，從這裡走到那裡  
讓一個無意的祝禱與另一個無意的懺悔相識  
且親額，在互吻中交流著不潔的血液  
且在我的咳嗽中移植一株靡刺  
我悃倦，舌頭躺著如一癡肥的裸婦

他們以火紅的眼球支持教會的脊樑  
從不乞求，他們以薪俸收購天國的消息  
於是他們嚼著夏天，消化了秋天  
把春天的渣滓吐在祭壇上  
而將剩下的冬天賣給那被賣的猶太人

《石室之死亡》第二十六首

宗教成為一種易繁殖具強韌生命力的野生植物，隨意散佈。所有祝禱與懺悔都是無意的，以「咀嚼媚眼」「不潔的血液」形容虛偽的教友。他們失去了聖潔無瑕與愛心，盲目地支持教會，收購天國的消息，卻不再關懷人本。神已然失去了神聖充滿意義的原型。洛夫心中雖有個聖潔崇高的神，但反對宗教體制化而徒留形式，他認為世俗的教會已經失去真正的愛與關懷。

詩中「獸」代表自身的原始動物性欲望，包括性愛和求生本能。獸出現在

---

<sup>236</sup> 《石室之死亡》第二十七首。

性愛場景，如「慾望便被摔爛成一堆獸屍」，<sup>237</sup>「縱使在一匹巨獸的齒縫間 你們還要爭論脣膏與地獄的關係」，<sup>238</sup>或是「我的獸 / 我美好的新郎 / 以褐色的舌頭塞住我驚恐欲呼的唇」<sup>239</sup>都是借取動物非理性的原始繁殖欲望。

面對環境的險惡，人亦變形為獸，在生活夾縫間競爭求生：

他在自己的肉身藏有這樣一個譬喻

我的軟骨只為飲過蝸牛的奶

戰爭，黑襪子般在我們之間搖幌

想起死與不死之間

我的眼神變得很獸，很漢明威

節引《石室之死亡》第四十一首

黑色象徵死亡，死亡的臭氣味如黑襪子般在我們之間搖晃擺脫不去，戰爭使人產生對死亡恐懼。蝸牛非哺乳類，詩中卻超現實地想像曾飲過蝸牛的奶，詩人變成蝸牛般的軟體動物（吃什麼變成什麼），暗示人如蝸牛般畏縮，或是如蝸牛軟骨（比擬學習柔軟身段），這都是因戰爭迫害使得人的求生本能啟動。後兩句清楚地說道：「想起死與不死之間 / 我的眼神變得很獸，很漢明威」，人恢復獸性展現強烈求生本能，如野獸如漢明威與大自然搏鬥求生。詩中擬人為獸的尚有「我們來了，群樹紛紛向秋天竄逃 / 我們是一隊吃綠色的獸」<sup>240</sup>和「為了馴服一頭獸 / 而狠狠抓住床沿的 / 一定是他 / 他來了 / 我親愛的狼」，<sup>241</sup>都突顯人內在原有的動物本能。

當受到外界威脅時，這個「獸」啟動生存本能：

其後就是一個下午的激辯，諸般不潔的顯示

語言只是一堆未曾洗滌的衣裳

---

<sup>237</sup> 《石室之死亡》第二十八首。

<sup>238</sup> 《石室之死亡》第二十九首。

<sup>239</sup> 我的獸，《外外集》。

<sup>240</sup> 山色之外，《外外集》。

<sup>241</sup> 狼之外，《外外集》。

遂被傷害，他們如一群尋不到恆久居處的獸

節引《石室之死亡》第二首

我如一睜目而吠的獸，在舌尖與舌尖戲弄的街衢上

許多習俗被吞食，使不再如毛髮般生長

許多情慾隔離我們於昨夜與明夜之間

節引《石室之死亡》第十三首

「語言與骯髒衣裳」之間的聯想關係是藉由「語言是種包裝」來起相類似聯想，語言如塑造形象的外衣，骯髒的話語有如未曾洗滌的衣裳。這些骯髒的語言在舌尖戲弄著「我」與「他們」，人如一頭受傷的獸「睜目而吠」，啟動本能保護自己。

詩中將原始欲望延伸至對創作的渴求。以獸調整詩人的感官視窗。那隻深根內在的獸（寫作欲望）扮演著新郎，魅惑仿若處女未開竅的自己，重新學習觀看事物：

我的獸，把牙齒鑲在我的白色腰帶上

推我走向窗台

看那島上的剪燭花萎落在何處

看昨夜的月亮如何被海草們絞殺

並要我向潮水索取

那隻藏著一些哭聲的長頸希臘瓶

我的獸

逼我從窗爬進教堂

唆使我，拔取耶穌掌中的血釘

且讓燭光照亮我滿臉的卑微

節引 我的獸 ，《外外集》

我的獸 的意義因邏輯的二度處理而產生，但意象群確有超現實意味。神歸於永恆的想望與最後的歸屬，而獸是現實的眼睛，兩者衝突抗衡卻也和諧地並存，「神哦 他且要暗地踐踏你的收穫 且要永居於我的體內 築巢於我的眼中」，「他是你的芳鄰，我的新郎」。我的獸 向神自我告解，似乎也暗示了他的確將與獸交媾，啃食這生硬不溫暖的世界，依循獸的現實之眼，寫出冷酷無情的景象。

人性中蘊含著向上的精神力量，與神相呼應；也藏有獸（欲望）的本能，這兩種相衝突的力量達到統一協調，才能適合在現實環境搏鬥又不向下沈淪。這種討論對西方並不算陌生，但對中國傳統隱惡揚善，發揚人性至善面來說，的確是項衝擊。詩中承認了神與獸拉距的矛盾，甚而最後對於努力至善感到「疲憊」：

兩臂將我們拉向上帝，而血使勁將之壓下  
乃形成一種絕好的停頓，且搖蕩如閒著的右腿  
閒著便想自刎是不是繃斷腰帶之類那麼尷尬  
我們確夠疲憊，不足以把一口痰吐成一堆火  
且非童男

節引《石室之死亡》第五十八首

心中兩股力量明顯地正在拉距，雙手向上是仰天祈禱的姿態，「兩臂將我們拉向上帝」，向善向一切德行之美好仰望；而血隱喻原始的獸性野性，「使勁將之壓下」，要以血性野性才能生活在社會叢林裡。這兩股力量在心中拉扯「乃形成一種絕好的停頓」，這種平衡亦是一種無所適從、不上不下，一種尷尬卻又真實地存在每個人心中，使人非善非惡、時善時惡。但最後兩句，「我們確夠疲憊」，缺乏童男般純真無邪，並沒有如神般能將口中吐出的鄙劣骯髒變成聖潔的火。詩末兩句暗示神乃成為一種信仰，現實的救贖；獸乃適應現實生活，衝突的兩者卻都在人性裡融合統一。讓上帝的歸上帝，凱薩的歸凱薩。

洛夫詩中的「神」是向上提升的精神力量，「獸」乃向下適應生存的現實動力。人變形成獸求生的同時亦在內心呼喚神的力量。洛夫對於世俗教會中的宗教儀式，以及迷信神蹟的部分猶感厭惡，這是因為這些宗教已然失去對於人本身的關懷，而只著迷天國的消息，虔誠地等待救贖，顛倒了原本神愛世人的用意。

綜論洛夫《石室之死亡》與《外外集》中的母題與經驗，我們可以發現洛夫總在「死與生」、「安置與流離」與「神與獸」等對立之間擺盪，這種找不到自身居處的焦慮是由於無法信任陌生土地之故。對於顛沛來台的洛夫而言，詩中這些母題誠然都反映著他對外對內安身立命的課題。洛夫藉由連結相反的意象，使對立關係萌發驚奇怪誕的不協調感。這是他超現實詩美學的最主要特色。每組對立的母題通過否定的方式以求肯定，如死亡隱含重生，以「流離」的態度安置自我於社會之中，以向下力量的「獸」作為實際生存的動力。這些濃烈極端的負面憂懼，實則反映詩人面對空虛斷根的中國文化，與不知自己的未來何處所產生的虛無感，因而只有以向下黑暗疏離的方式來肯定自身之存在。

## 第二節 巫咒病態的世界

### 論？弦《深淵》

？弦超現實詩充滿巫術、魔法等神秘原始宗教儀式，這些都是法國超現實主義者會感到興趣的範疇。？弦融入了個人民歌式的風格以及異國情調，配合重複相似性的迴旋句法，使詩作朗誦起來更像是巫師朗誦的咒文。這些咒文常常隱含告誡世人的警語，揭露現實的惡相。此時的？弦詩雖然和之前的詩風同樣表現出「苦」的精神，但語言卻不再「甜美」。他以咒罵的方式表達人性深處那種恐懼不安，悲慘難忍的一面。詩作幾乎都「難逃死亡」的命運，在破壞摧毀之餘，難掩孤獨與憂傷。詩集中充滿了病態女人，她們不快樂。女人總是肢體殘破地被突顯某個身體特徵：臀部、眼睛或是手臂、大腿。「她」是瘋子、擁有殘弱的身體，是受到壓力與受挫的，不停地擺動肢體散發（性）魅力。沒有頭沒有思想的軀體，如同法國超現實繪畫中女人的命運一樣。詩中的女人與小孩不再可親可愛，而是殘缺病態，染有詭異的氣味。相較於法國超現實詩對繆司女神的歌頌，？弦超現實詩的女人無疑是靠近超現實繪畫的。這樣的差異或許來自台灣超現實主義的部份傳播翻譯是靠視覺繪畫的緣故。<sup>242</sup>

<sup>242</sup> 弦詩與超現實繪畫的關聯啟發自劉紀蕙：《超現實的視覺翻譯——重探台灣五十年代現代詩「橫的移植」》，《孤兒 女神負面 書寫》（台北：立緒，2000年），頁260-295。

## 一、 巫咒式的囁語

弦超現實詩保有他一貫歌謠式的音樂性，不斷重複句型反覆吟唱，或經由一長串無關聯的意象割裂拼貼，造成繁複多樣迷幻似的咒語朗誦。這些灰暗、恐怖的意象隱含著魔法似的儀式，詩人彷彿洞悉世間百態的巫師，唱訴這個受到黑暗力量「破壞」與「撕裂」的世界，傳達一些「似是而非」的真理。這些超現實詩不論是詩題，或是景物都呈現出濃濃的外國風情，或是熱帶叢林夜晚那種潮濕幽暗。

詩中不斷重複相同句型或是相似性的開頭，造成一種反覆呢喃。有時如招魂儀式般，反覆吟唱召喚過去的記憶。當中的句子都含有相當成分的魔幻、恐怖，配合不斷重複的韻律，不禁使人戰慄。從感覺出發 便是個典型例子：

這是回聲的日子。我正努力憶起  
究竟是誰的另一雙眼睛，遺忘於  
早餐桌上的鱈魚盤子中

回聲的日子。一面黑旗奮鬥出城廓  
率領著斷顎的兵隊，復化為病鼠  
自幽冥的河谷竄落

噫，日子的回聲！何其可怖  
他的腳在我腦漿中拔出  
這是抓緊星座的蜥蜴，這是  
升自墓中的泥土

光榮的日子，從回聲中開始  
那便是我的名字，在鏡子的驚呼中被人拭掃

在衙門中昏暗  
再浸入歷史的，歷史的險灘

#### 節引 從感覺出發

詩中「回聲的日子」富音樂性重複地穿插在詩句起始，時而變換敘述方式。每次呼喚之後的回憶都是片段不連貫，不同的片段敘述如同「回聲」來回應著。「黑旗」、「斷顎」、「幽冥」、「病鼠」呈現黑暗死亡的氣氛，回想起戰爭的恐怖記憶，猶如是「腳在腦漿中拔出」般駭人。詩中亦大量採用重複字頭，造成韻律整齊有致，語氣凝重下沈的效果，朗誦起來猶如咒語呢喃，層層加重層層逼近：

在影子與影子之間  
在訣別與遇合之間  
在我的眼睛不在那兒的，那些時辰  
在月光中露齒而笑的玉蜀黍下面

當這眼睛不能回答那眼睛  
當糶斗菜和王番草在你胸上走動  
當鈕釦獲得時間的勝利，當頓然失去  
魂魄的，小小的回聲

#### 節引 從感覺出發

每一詩句看似互不關連是為獨立的條目，卻都是片段靈光拼湊出奇異的世界與不協調。如同巫師唸著那些無人能懂卻又深富魔力的咒文，使我們「頓然失去魂魄的」回答那「小小的回聲」。從感覺出發 有許多不知莫名，不可解釋的意象，只可「感覺」而無法詳說，就像「自動書寫」一樣，創造出朦朧不可言說卻又新奇無比的視覺想像。許多奇異鬼怪的意象促使這首詩具有如巫術般的神秘妖氣，試看以下詩句：

而臍帶隨處丟棄著，窗邊有人曬著假牙  
他們昨夕的私語，如妖蛇吃花

穿過山楂樹上吊著的  
肋骨的梯子，穿過兵工廠後邊  
一株苦梨的呼吸，穿過蒙黑紗的鼓點

節引 從感覺出發

臍帶與假牙的並置如同是真實生命與複製品並列，時間上並置著出生與衰老。拼貼兩者意象更突顯生命不受重視，而貴族曬著奢侈的假牙（同時也象徵有錢身分）如此貧富不均的社會中，饞言如「妖蛇吃花」。神話中，蛇擅於以語言誘人，是罪惡的說謊者，「妖蛇吃花」使人頓時有媚惑之感。山楂樹上吊著肋骨的梯子是指被吊死的人，肋骨一根根如樓梯，從遠處看蒙著黑紗的身軀如小小的鼓點。同時象徵戰爭的行進必須踏（爬）過無數的死人，才能得到勝利。從感覺出發不斷出現類似如此死氣凝重的意象，詩中所述的世界不但不完美並且是殘破、戰爭死亡，濃重的意象令人難以呼吸；一再重複句型句組加重灰暗的程度，使人深陷於恐怖的深淵。

相同的用法亦見 西班牙、倫敦、巴黎 三首：

一朵玫瑰刺在月光的邊沿。  
一枚金針噙在死人的嘴裡。

在瞿麥花的遠方，蒹拉  
蟾蜍在吃你的額頭。  
在空開的露台那裡，蒹拉  
一顆星走過河流。

節引 西班牙

你的髮是非洲剛果地方  
一條可怖的支流  
你的臂有一種磁場般的執拗  
你的眼如腐葉，你的血沒有衣裳

節引 倫敦

在晚報與星空之間  
有人濺血在草上  
在屋頂與露水之間  
迷迭香於子宮中開放

你是一個谷  
你是一朵看起來很好的山花  
你是一枚餡餅，顫抖於病鼠色  
膽小而窸窣的偷嚼間

節引 倫敦

句型的相似性加強了句中恐怖駭人的意象，「金針」、「蟾蜍」、「死人」、「眼如腐葉」、「濺血」、「抖顫」使得氣氛鬼魅，如同熱帶叢林的神秘黑巫術。「刺在」、「噙在」、「吃掉」等動詞，除了詭譎恐怖也含有被傷害侵害肢體的意思。

詩中或是像施魔法般使靈魂「萎縮」、「瘦小」，「膽怯」：

乘客們萎縮的靈魂  
瘦小的苔蘚般的  
膽怯地寄生在  
老舊的海圖上、探海錘上  
以及船長的圓規上

節引 死亡航行

這些都彷彿是詭譎奇異的巫術。水的意象在詩中是條「幽冥」之河（從感覺出發），是「可怖的支流」（《倫敦》），也曾流在「血的三角洲」（深淵），有著「而既被目為一條河總得繼續流下去的」無奈（《如歌的行板》）。詩中幽暗的河谷又濕又悶，不流暢明朗，帶有血氣與死亡，彷彿匯集著世界的罪惡而無奈地一直流下去。整個世界非但不可親，還充滿血腥、罪惡和死傷遍地的殘破景象。

弦代表作 深淵 扣問「生存」，宗教與性這兩股向上向下的力量相互拉扯人性：

孩子們常在你髮茨間迷失  
春天最初的激流，藏在你荒蕪的瞳孔背後  
一部份歲月呼喊著。肉體展開黑色的節慶。  
在有毒的月光中，在血的三角洲，  
所有的靈魂蛇立起來，撲向一個垂在十字架上的  
憔悴的額頭。

在鼠哭的夜晚，早已被殺的人再被殺掉  
他們用墓草打著領結，把齒縫間的主禱文嚼爛。  
沒有頭顱真會上升，在眾星之中，  
在燦爛的血中洗他的荊冠，  
當一年五季的第十三月，天堂是在下面。

在三月我聽到櫻桃的吆喝。  
很多舌頭，搖出了春天的墮落。而青蠅在啃她的臉，  
旗袍又從某種小腿間擺蕩；且渴望人去讀她，  
去進入她體內工作。而除了死與這個，  
沒有甚麼是一定的。生存是風，生存是打穀場的聲音，  
生存是，向她們 愛被人膈肢的

倒出整個夏季的慾望。

節引 深淵

詩中宗教與性這兩股神聖與私慾相對的力量相互共存，互為張力。古代原始部落行使祭典儀式時，便把生殖崇拜、求婚儀式與宗教結合在一起。<sup>243</sup>中國古代的《楚辭》也有以民歌方式召喚神社的祭典，如《九歌》記載巫覡作樂召喚掌管子嗣的少司命及配偶神湘君、湘夫人，祈求婚配傳嗣。人們將對生殖與婚姻的祈求融入宗教儀式中。弦在詩中如同巫師般，將宗教與性慾融合成一篇「生存」的告示文，告訴世人你們是多麼的無助，掙扎在罪惡形成的「深淵」裡，憔悴的「神聖」與「救贖」已然遭棄。在繁殖力旺盛的春天，在月光如毒催情下，在性愛與血交織當中，人們展開原始肉慾的節慶，所有貪婪的靈魂如蛇立嘶嘶撲向在十字架上疲憊憔悴的聖者。他們用「墓草打著領結，把齒縫間的主禱文嚼爛」，丟棄宗教與信仰，離開他們的神，「天堂是在下面」。「很多舌頭」在搖晃，在「小腿間擺蕩」著性慾；性愛交歡與貪婪就在搖盪之間「墮落」、「腐敗」，如一張張被青蠅啃食的臉。

弦擅用重複句型，這使得一些看似毫無關連的意象因為拼貼並置，而促使讀者閱讀時產生迷惘挫折，卻又因物件相似的特性而又似懂非懂，重新建立新的思考方式。詩人說著一些彼此沒有相關的生活事件，好似頌文揭示那些「似是而非」的真理：

時間

鐘擺。鞦韆

木馬。搖籃

時間

節引 遠洋感覺

---

<sup>243</sup> 白靈、徐望雲：《深淵的見證人——〈深淵〉賞析》，《弦、鄭愁予詩歌欣賞》，（南寧：廣西教育，1998年），頁137。

這些物件都具有搖盪擺動的特性，詩中的時間如鐘擺不停地晃動流動，每個物件的晃盪都隱含時間的流逝。鞦韆是少時的玩物，木馬則是年紀更輕的時候，搖籃象徵最初，幾個意象合起來彷彿是「時光倒流」。<sup>244</sup>利用物件本身的特性，排列一起製造出晃盪、朦朧、時光久遠的流動感覺。另一首 如歌的行板，詩中如「行板」的音樂性，單調地唱出一條條無關聯的事件，不停重複「之必要」，使人聽起來有如低沉頌文。

溫柔之必要

肯定之必要

一點點酒和木樨花之必要

正正經經看一名女子走過之必要

君非海明威此一起碼認識之必要

歐戰，雨，加農炮，天氣與紅十字會之必要

散步之必要

遛狗之必要

薄荷茶之必要

每晚七點鐘自證券交易所彼端

節引 如歌的行板

以十九個「之必要」連接拼湊這個世界，從抽象情感到生活瑣事，以及國際大事，所有娛樂與忙碌都是人生組成「之必要」。這些看似平淡之中，卻隱含著易產生「惡」與紛爭的，如：「歐戰」、「加農炮」、「謠言」、「暗殺」、「馬票」（賭博）、「繼承遺產」等足以產生威脅與致命的事情。但我們卻如此稀鬆平常，認為是人生「之必要」。「世界老是這樣總這樣」，但最後兩行卻揭示善惡其實都在人生「之必要」之外：

觀音在遠遠的山上

---

<sup>244</sup> 蘇其康：評 弦的「深淵」，《現代文學》第40期（1970年3月），頁264。

## 罌粟在罌粟的田裡

節引 如歌的行板

觀音（神社）是慈愛、善，罌粟（毒品）是黑暗、惡的淵藪，但兩者都被排拒在人生如歌的行板之外，這世界恐怕已然無絕對的善惡對立。沒有對立也就沒有衝突，這首人生之歌才能平板穩當地唱下去。弦將人生說唱平淡，卻又藏有「似是而非」的真理，詩人彷彿是那個洞悉世間百態的巫師唱訴著「勸世文」。再看所以一到了晚上：

有些女人在廊下有些女人在屋子裡  
有些總放不下那支歌有些跳著三拍子  
有些說笑有些斜倚在那兒而有些則假裝很是憂慮  
鳥和牠的巢，戰爭和它的和平  
活著是一件事情真理是一件事情

節引 所以一到了晚上

詩人陳述些平凡生活，一些毫不引人的事物，非常單調地讓人記不起來究竟說了些什麼。這些生活瑣事看似無趣，但諷刺的是這確是我們真實的生活，既平凡又無趣，卻又藏有不知為何的悲哀與憂慮。在一連串平淡的鋪陳後，一句警醒插入放空的腦袋，輕輕告訴你「一莖草能負載多少真理」（巴黎），「活著是一件事情真理是一件事情」（所以一到了晚上）。這種柔勁的力道反而讓人立刻如夢乍醒。

弦詩藉由不合邏輯的詭異意象配合重複句法，造成繁複迷幻的咒語。文中詩人唱訴著似是而非的真理，揭露人活在罪惡之中的掙扎。這種如巫師般天啟以說唱的方式鋪展世相是弦超現實詩的特色。

## 二、 病態的女人

楊澤曾以「蕩娃惡少」形容? 弦詩中的「墮落」與「逾越」。<sup>245</sup>但是? 弦超現實詩中的女人不只是「淫蕩」的表象,「她」彷彿是被「肢解」地突顯身體特徵: 臀、腿、眼睛、舌尖、嘴唇,她是充滿壓力、受挫的,卻又同時不停地散發性魅力。這些女人的形象迥異於《深淵》其他詩篇那些「軀體完整」不帶性暗示且精神正常的女人。弦超現實詩裡的女人帶有強烈性暗示的內涵,她們與光榮光明無關,被突顯的重點不在語言與思想,而是她們豐饒的身軀。這與法國超現實主義繪畫中的女性命運相同,她們「就那樣被拍攝、被畫下來,如此被壓迫、肢解、挫折、割裂:毫無疑問地,她(我們)已經變成了碎片」。<sup>246</sup>在弦超現實詩中,純潔繆司的女神形象是缺席的,性不再是愉悅,而是貪婪過後帶有罪惡感的。

弦超現實詩的「病態女人」身體殘缺、精神憂鬱不穩定。性慾對她們而言是種機械性的工作。更重要的是,她們不是詩內容的重心,往往屬於「陪襯」的角色,構成弦超現實詩中荒謬與墮落的一環。以下筆者將討論弦詩中「病態女人」在語詩境的角色扮演與呈現。

深淵 通篇的女人形象總在不停地扭動肢體,散發性魅力,身體是個情慾的工作場。女人成為生存當中的性符號,她們僅僅為了「娛樂」、「性慾」等歡愉,而「把人格跳盡」。男人從她們身上得到體悟,對此糜爛生活遂感到「疲倦」,感到虛無:

哈里路亞!我仍活著。雙肩抬著頭,  
抬著存在與不存在,  
抬著一副穿褲子的臉。

節引 深淵

<sup>245</sup> 楊澤:《天使、嬰粟及蕩娃惡少——試論弦的詩》,政治大學中文系主辦:「現代主義與台灣文學學術研討會」宣讀論文,2001年6月2-3日,頁4。

<sup>246</sup> Mary Ann Caws:《觀看超現實主義女性:我們是個麻煩》,收入Mary Ann Caws, Rudolf Kuenzli & Gwen Raaberg 編,林明澤 羅秀芝譯:《超現實主義與女人》(*Surrealism and Women*)(台北:遠流,1995年),頁19。

在「深淵」這首詩當中，從三月春天象徵生殖旺盛到整個夏季炙熱的情慾，從「月份」拉長到「季節」再縮小地細微刻劃某一個夜晚的肉體關係，女人都是蕩婦的形象，擺弄身軀，渴望有人去讀她，進去她體內工作：

在三月我聽到櫻桃的吆喝。  
很多舌頭，搖出了春天的墮落。而青蠅在啃她的臉，  
旗袍又從某種小腿間擺蕩；且渴望人去讀她，  
去進入她體內工作。而除了死與這個，  
沒有甚麼是一定的。生存是風，生存是打穀場的聲音，  
生存是，向她們 愛被人膈肢的  
倒出整個夏季的慾望。

在夜晚床在各處深深陷落。一種走在碎玻璃上  
害熱病的光底聲響。一種被逼迫的農具的盲亂的耕作。  
一種桃色的肉之翻譯，一種用吻拼成的  
可怖的言語；一種血與血的初識，一種火焰，一種疲倦！  
一種猛力推開她的姿態  
在夜晚，在那波里床在各處陷落。

節引 深淵

女人成為一種「場所」，身體只是男性進出的容器，在一番「耕作」之後，遂令男人感到「疲倦」，「一種猛力推開她的姿態」。女人在其中沒有頭沒有思想，只有一堆性暗示的肢體器官：舌頭、小腿，不停地擺動發出聲響，像是性愛機器忙碌工作。她們有的只是一張沒有言語被「青蠅啃食」的腐敗臉。全詩唯一的「聖母」形象，是羞愧地「缺席」的：<sup>247</sup>

---

<sup>247</sup> 李桂芳：《逆聲與變奏的雙軌——現代詩語言觀的典範化與延變之研究》，（台北：淡江大學中文研究所碩士論文，1999年6月），頁128。

這是深淵，在枕褥之間，輓聯般蒼白。

這是嫩臉蛋的姐兒們，這是窗，這是鏡，這是小小的粉盒。

這是笑，這是血，這是待人解開的絲帶！

那一夜壁上的瑪麗亞像賸下一個空框，她逃走，

找忘川的水去洗滌她聽到的羞辱

節引 深淵

女人被塑造成像芭比娃娃，嫩臉蛋魔鬼身材，乖巧地任由擺佈，被「教導」著「這是窗」、「這是鏡」、「這是小小的粉盒」，以及「待人解開的絲帶」。

為了表現受到戰火波及，「被鋼鐵肢解了的」城市，詩中以頹垣殘破、靜靜微笑的石膏像女子象徵美麗城市遭到破壞。她們沒有思想沒有情緒，不瞭解戰爭的哀愁，只是靜靜地維持笑容。她們只是美麗城市遭到破壞的象徵：

被鋼鐵肢解了的，這城市中

一些石膏做成的女子

不知為甚麼，她們

總愛那樣

微笑

甚至整個前額陷在

刺蘼與瓦礫之間

節引 那不勒斯

這些女子形象總是甜甜地靜靜微笑，身軀卻是被破壞割裂的，頹圮在「刺蘼與瓦礫之間」，仍刻板地微笑。表面上女人荒謬滑稽地不分時候總是愛笑，但焦點實則是諷刺戰亂動盪的殘害。

？弦詩的女人是無生命的石膏雕塑，缺乏行動能力。相較之下突顯出男人雄性的豪邁與能動性：

快快狂飲這些愛情

像雄牛那樣  
如果在過去那些失去泥土的夜晚  
我們一定會反芻這些愛情  
像雄牛那樣

女人這植物  
就是種在甲板上也生不出芽來  
而這兒是泥土，這兒出產她們，這兒是泥土  
女人這植物

節引 水手 羅曼斯

女人被認為是需要土壤生根的植物，不適合漂泊浪蕩。「女人這植物 就是種在甲板上也生不出芽來」帶著男性中心的鄙視口吻。人體變幻為植物，下半身僵直地成了樹幹亦見德爾沃（Paul Delvaux）題為「黎明」的超現實繪畫中。畫中四個赤裸的女人，下半身完全變成樹幹，無法行走。女人失去「行動」的能力，她們被「固定」住了。

或是為了表現一個漂亮男子的美好，詩開頭的女人形象是爭吵喧囂，帶著黑暗陰鬱的：

在水濱有很多厚嘴唇的婦女。  
她們用可能分到的色彩  
爭吵著。而秋日推開鐘面去另闢光榮，  
自她們陰鬱的髮中。

節引 給 R.G.

即便詩中的 R.G 自殺了，也不妨礙「他」光亮的色彩與美好：

美好的日子，朋友了無顧忌。  
而死亡並非括弧，

那是漂亮的男子 R.G

節引 給 R.G.

反觀活著的女人被清楚標示她們具性暗示的身體特徵「厚嘴唇」，而且情緒不穩定地爭吵著，遂「秋日推開鐘面去另闢光榮」，被日光與時間遺棄，她們的日子徒剩陰鬱與非光彩的。

她們帶有不正常的病態心理，是棄婦是瘋婦。「棄婦」的形象表現在女人青春老去方面，「她已不是今年春天的女子」，她被時間遺棄而失去美麗與魅力：

她底裙再不能構成  
一個美麗的暈眩的圓  
她的髮的黑夜  
也不能使那個無燈的少年迷失  
她的年代的河倒流  
她已不是今年春天的女子

她已不再是  
今天春天的女子  
她恨聽自己的血  
滴在那人的名字上的聲音  
更恨祈禱  
因耶穌也是男子

節引 棄婦

失去美麗與青春的女子，陷入一種歇斯底里的自殘傾向，病態地痛恨所有男人。布勒東著名的小說《Nadja》，裡頭的女主角也是瘋狂的，但不同的是她不僅僅呈現一種瘋狂的狀態，也令人著迷。內容也使人對“我是誰”重新思考。？弦 瘋婦 也表達類似的內容。？弦以第一人稱「我」來敘述瘋婦，內容上是要以「瘋

狂」、「錯亂」的狀態去否定、嘲笑人們自以為的「正常」，重新思考現實與瘋狂之間的美與真實。瘋婦是表現「瘋狂美好」的印證品：

你們再笑我便把大街舉起來  
舉向那警察管不住的，笛子吹不到的  
戶籍混亂的星空裡  
笑，笑，再笑，再笑  
瑪麗亞會把虹打成結吊死你們

在憤怒的摩西像前，我坐著  
全非洲的激流藏在我的髮間  
我坐著。任熱風吹我  
任市聲把我赤露的雙乳磨圓  
我坐著。瑪麗亞走來認領我  
跟她前去。我是正經的女子

一個眼睛給我一朵花  
一個眼睛給我一支蠟燭  
一個眼睛給我一張苔蘚的小床  
一個眼睛走來膈肢我，而我不笑  
我知道我是誰，我是  
我是一隻鳥，或著  
或著碰巧我是一雙鞋子

節引 瘋婦

這個「瘋狂」的印證品，形象依舊是被強調「赤露的雙乳」、被「撕破」衣衫，「把赤裸／分給相好與不相好的男人」等被暴露、侵害，被觀賞等意象。全詩散佈的兩位女人形象：聖潔的瑪麗亞以及瘋婦蓓薇。被告解的角色由耶穌（男性）轉為

瑪麗亞，瑪麗亞成為瘋婦蓓蕾的告解者。但這位聖潔瑪麗亞最後竟是被瘋婦安撫著「睡吧，睡吧，瑪麗亞」。包括「深淵」的聖母形象逃亡，或是「獨眼的聖女」（從感覺出發），？弦超現實詩中聖母的形象都是「缺席」、「安眠」，而聖女是肢體殘缺的。

這些病態女人被繪畫成圖案、任意塗上色彩，畫中她們是被「脫下的女衫」，是「翹搖的被中的租來的遊戲」（獻給馬蒂斯）。不管是何種姿態，「她們已無需意義」（獻給馬蒂斯）。女人是被畫出來的模擬品，被人任意擺弄動作，且在畫中靜止她們的生命：

為了枕上的積壓的謠言，在夏日  
綢緞們如是驚駭你竟茫然無知  
而女人們要的便是這小小的傷殘  
（一個天鵝絨的階段！）  
或假裝抵抗你  
在鏡子的抄襲下  
或看水鸞背後  
空氣在她股上  
野蠻而溫柔

這一切都是過客  
她們全部的歷史止於燈下修指甲的姿態  
甚至河也有一個身體，由速度作成  
而在她們髮茨間甚麼也沒有誕生

節引 獻給馬蒂斯

現實的她們頭腦簡單地崇拜他，但絲毫不懂畫作，只是庸俗地重複問答「素馨嗎？是素馨花嗎？是素馨花啊」（獻給馬蒂斯）。而大師馬蒂斯將她們入畫，讓她們安靜，讓她們美麗，重新填補她們的色彩，給她們一張臉：

只有你，馬蒂斯  
簽你的名字在她們痴肥的腳上  
給她們一張臉  
一聲嘔息

節引 獻給馬蒂斯

女人病態地等待被「撕碎」拼貼在畫布成為「小小的傷殘」，讓她們從庸俗變為不凡的畫作。這一切都是為了令人瘋狂的馬蒂斯，無論畫中的女人或是現實的女人都是為了向馬蒂斯致敬，而成為「畫作工具」。

？弦超現實詩作中的女人的形象都是病態的。她們被強調性特徵，她們無法控制情緒，無法表達；只會機械地提問與瘋狂做愛。她們不快樂，她們沒有透視世界的 ability。？弦超現實詩中的女人是呈現人性（男人）向下力量（性慾）的物件，成就世界「虛無」、「墮落」的一面。她們被割裂身體的不同部分：臀、眼睛、腿、髮、乳房，來誘惑男人。這一方面的呈現，？弦非常接近法國男性超現實主義者的繪畫。

？弦在整體超現實詩的表現是帶著同情的反諷語氣指陳出殘破的社會，如一位洞悉世態炎涼的巫師唱頌著啟示文。但他在使用女人形象時，則明顯地幾乎將之歸屬於醜態與陰暗。即使作者無意突顯這部分，但我們卻看到中法男性超現實主義者觀看女子時，同樣視女人為表現物件，而非主體。尤其在？弦所有詩作中，我們的確可以區分出弦超現實詩與其他詩作在女子形象的處理是明顯差別的，前者病態殘缺，而「？非超現實詩」作則是甜美寧靜。

### 第三節 從夢境逃出黎明

#### 論商禽《夢或者黎明》

詩人在流動的時空裡抹去夢與現實的實際分野，不直接談現實，卻在夢境

複製了現實經驗，在夢這個變形的仿真裡批判僵化、約束和不美好。黎明代表白天、受到約束的現實以及僵化的思考邏輯，而夢境則是通往潛意識的通道。書名《夢或者黎明》隱喻夢「或者」黎明是種選擇而非同時並置，明顯地以夢替代夜，夜不再是寧靜無聲，而是如夢似幻地開始活動，消解白天現實的理智約束。<sup>248</sup>在商禽詩中，不斷重複以夢境作為逃脫黎明的出口，「逃亡」的意象透過變形變調的方式潛逃出現實上邏輯理智的束縛。這「逃亡」的意象或許與商禽的生命經驗有關。商禽在大陸戰亂時期逃難多達七八次，而後又與那些曾經拘捕過他的人一起集體逃亡至台灣。<sup>249</sup>詩人從實際的逃亡經驗，轉換到詩中無形的精神逃亡，但逃亡的意象始終是困在侷限之內，沒有真正成功過。

那個使人欲逃的不完美現實在詩中總透過奇異、夢幻、荒謬的方式包裝，詩人不直接掀開批判世界的醜陋面，在同情之中帶有溫暖。以「人」為關懷軸心，「我」化身為悲憐者端視眼前這個殘喘，近乎是破碎不完整的現實世界，嘗試在不完整當中，找尋（拼湊）出「我」來。這個「我」有時等待他者啟蒙，詩中藉由孩童純真般的問答，逕而啟發「我」省思人生，孩童成為啟動人性易感善良的開關。商禽詩雖然與？弦同樣關注性愛與母體，但不同的是商禽將女人與性愛視為溫暖美好，？弦則將之流為病態罪惡。

商禽超現實詩運用「變形」和「變調」的手法表現出荒誕幽默的一面，嚮往母體、性愛與純真的兒童；有些詩作則純粹表達奇幻變形的意象，只負責開挖拓展聯想的極致，荒誕可笑之下不為什麼，也不負責傳達什麼。就詩作的具體表現而言，商禽其實是非常貼近法國超現實主義的。

## 一、悲憐者的視角

商禽通過「我」的角色來透視人生，除了深刻自省也悲憐仍身陷迷惘的大眾。那些被凝視的人物（包括自我）有些開始被啟蒙，意識到自我的存在；有些則依然茫然無知或著無奈地繼續生存現實。淚的意象在商禽詩中是種悲憫與了

---

<sup>248</sup> 奚密：「變調」與「全視」：商禽的世界，收入商禽：《商禽 世紀詩選》（台北：爾雅，2000年），卷前頁12。

<sup>249</sup> 商禽：序，《夢或者黎明及其他》（台北：書林，1988年），卷前頁2。

悟。當「我」為觀察者時，流下的淚通常代表對被凝視者的一種「無可奈何」或「無能為力」，而「我」是被啟蒙者時，淚則代表大徹大悟後的喜悅。但不管是上述何種情況，語氣都是同情悲憐不帶貶抑與責罵。

奚密認為《夢或者黎明》的「我」是平凡卑微的，而非高高在上的先知或是知識分子，商禽在嚴厲自省之餘亦兼有悲憫和同情。<sup>250</sup>商禽的確是如此，在「傷1」中的「我」便自省到內心的「虛偽」，在「傷2」裡「外國的慈善家」與「宗教家」對山地畸形兒「過份明顯的憐憫底掌聲」，竟如「用以擲擊娼妓和耶穌的那些石塊一樣」，使「我」感到自己亦是虛偽的共犯。

「我」彷彿是透視一切的「悲憐者」，憐惜那些受壓抑茫然無知覺的人。行徑就表現出這樣的同情：

夜鶯初唱的三月，一個巡更人告訴我那宇宙論者的行徑；想起他日間折籬笆的艱辛，我不禁哭了：「因為你是一個夢遊病患者，你在晚上起來砌牆，卻奇怪為何看不見你自己的世界。」

行徑

那位砌牆者在白天理智時是位宇宙論者，他的疆界寬廣沒有界線，努力拆除籬笆，排除人與人之間的疏離與隔閡，但卻沒有隔離出獨立的自我。牆與籬笆是種隔離。藉由夢遊這種無意識行動，透露出內心盼望區分人我，建築屬於自己的世界。現實的我們常受道德之累，被教導要無私大愛寬容，但潛意識或許已是傷痕累累，拚命想要築起私密的領域來保護自己。這何嘗不是令人鼻酸的現實矛盾？

那個「我」雖然洞悉這似幻還真之間，卻是「無能」改變現況，也只能嘆息流淚：

我走在別人的後面，把男人們畢挺的褲管所劈破的空氣的碎片以及女人的嘴唇所刨下來的空氣的片屑予以縫合；但是，我無能將他們的頭髮所染污的風澄清。

---

<sup>250</sup> 奚密：「變調」與「全視」：商禽的世界，卷前頁 27。

于是，我的嘆息被我后面的狗檢（檢）去當口香糖嚼，而狗的憂鬱乃被牆角的螞蟻啣去築巢。

螞蟻巢

「男人們畢挺的褲管」和「女人的嘴唇」是以部分代全體，是男人與女人破碎這個世界的主因。商禽選取男人的部分在非身體的「畢挺的褲管」，代表專業、帥氣（講究）工作，延伸到褲子下半身則有性慾的暗示；然而選取女人則著重在身體的嘴唇部分，代表性感、語言。世界的紛擾與破碎便來自於此。從走路帶動褲管的擺動以及嘴唇說話震動到空氣，因而空氣（虛擬世界）被震動劈破。這個「我」走在男人與女人的後面，希望把他們刨下來的空氣碎片予以縫合，這個動作是為了要修補破碎的世界。頭髮長於顱內，而腦內存在思想，頭髮的來源是腦內的思想，以髮代替腦中的思想，如三千煩惱絲。但「我」卻無能去一一改變現況，只能「嘆息」；而這麼沈重的嘆息，商禽卻用荒誕幽默的手法去減輕這樣的沈重——被狗任意嚼食、被螞蟻拾去築巢。猶見詩中最後輕輕放下哀愁的轉折。

商禽的慣用手法就是筆下不帶猛烈殺傷的敘述，卻足已在淡淡之中見識殘酷，描述「年輕」尤其是如此。商禽突顯「年輕」的迷惘不知歲月，稚嫩的生命如陀螺打轉拘束在規律的世界，一板一眼：

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

仁慈的年輕獄卒，不識歲月的容顏，不知歲月的籍貫，不明歲月的行蹤，乃夜夜往動物園中，到長頸鹿欄下，去逡巡，去守候。

長頸鹿

年輕且仁慈的獄卒受到邏輯的制約，不明白「瞻望歲月」的意涵，一板一眼地從字面望文生義，夜夜至動物園如長頸鹿的昂頸般守候「歲月」的出現。詩人突破字面語言的限制，以長頸鹿的長頸相類人日漸拉長的脖子（拉長脖子才可看見窗外抽象流逝的歲月）。藉由這些共通點，更進一步將人置換成長頸鹿。因而，獄

卒便到長頸鹿欄下去守候囚犯所瞻望的歲月，且正因為這年輕且仁慈獄卒不識歲月的殘酷與痕跡，整首詩的奇幻語境才得以合理化。雖然商禽筆下不帶殺傷，但卻讓我們已見仁慈之中的殘酷。

商禽擅於在這樣周而復始看似正常的生活中，插入突然性的醒悟，彰顯今是昨非，現實生活的一切其實都是對精神的侵蝕折磨。

一位年輕的司機想著「怎麼是上和怎麼是下的問題」，「是否靈魂可以出租」等問題，猛然從周而復始的刻板世界中覺醒，竟意識到自己早已被自己摧毀：

而當他載著乘客複次經過那裡時，突然他將車猛地剎停而俯首在方向盤上哭了；他以為他已經撞燬了剛才停在那裡的那輛他現在所駕駛的車，以及車中的他自己。

節引 躍場

年輕的出租車司機每天載送客人，穿梭巷弄載乘他人的夢想，卻沒有自己的目的地。詩中將出租（車）的工作延伸至出租靈魂。「他將車猛地剎停而俯首在方向盤上哭了；他以為他已經撞燬了剛才停在那裡的那輛他現在所駕駛的車，以及車中的他自己」，從目視路邊被遺棄許久的出租車，年輕的司機錯亂地幻覺自己同樣被遺棄在那，早已被自己撞死。司機戲劇性地從日常麻木中覺醒。

又譬如在《海拔以上的情感》一詩，是以更誇張甚至有點滑稽的方式，來表達原本醒在現實的自己，其實並非是真正的情況：「而一隻粗心的老鼠在兩年後醒來躺在甲板上哭了。其實你是一隻現役的狗」，<sup>251</sup>「現役」明確點出現實生活的「現在進行式」。《不被編結的髮辮》也是以平淡瑣碎事拼貼出日常，不經意流出的淚，是內心深處對這離理想愈趨愈遠的生活，最無言的抗議與哀傷：

被捲起的塵埃有被製造時的帆纜之痙攣

緊網的繩索有時被編結時的髮辮之張惶。

（那是假的）

---

<sup>251</sup> 《海拔以上的情感》，《夢或者黎明》。

不被編結時的髮辮 早春之黃昏 在早上十點尤(猶)賴床的人 陽台上一隻斷了絆的木履 不被編結時的髮辮 髮辮下細長的白頸 一個在下水道出口處乘涼的乞丐 下了班的夜巡警 溫泉浴室裡搖響的耳環廢彈及棄船以及棄船上的纜索;以及不被編結時的髮辮;以及賴床的人,呵欠;以及右眼的淚流到左眼中:「我還以為你們這裡的湖水是甜的哩。」以及左眼的淚已經流經耳門 告訴她晚風在市郊時那股子懶勁 之后流到不被編結時的髮叢中去了。

### 不被編結的髮辮

居首二句「被捲起的塵埃有被製造時的帆纜之痙攣/緊綑的繩索有時被編結時的髮辮之張惶」,前一句著寫點在放大周遭原本被人忽視、不在意的事物,如被震起的灰塵。後一句從形狀來類比繩索與麻花狀髮辮,緊捆與編結同樣是緊繃的狀態,延伸兩者用途皆在工作狀態。繩索看到相似品彷彿觀照另一處的自己而感到張惶。「(那是假的)」以括弧呈現內心的獨語,推翻前頭的張惶。這些彷彿是內心喃喃自語。雖然前三句是有關聯性,但卻趨近語言破裂邊緣;與其說真正表達出什麼,倒不如說是自動書寫下展現的一種精神錯亂。不被編結時的髮辮(非工作時刻)懶散地賴床,斷了絆的木履也表現出忙碌工作後完全的鬆弛,晚上巡邏的夜巡警也下班了(夜間營業才需特別維護治安),本該匆忙的白天則一片寧靜無事,乞丐也在乘涼,這裡白晝如同工作歸罷的寧靜。詩中第二段步調如此慵懶疏散,卻在之中呵欠,靜靜流出眼淚,「我還以為你們這裡的湖水是甜的哩」,現實生活早已離理想愈來愈遠,如此沈重帶有覺醒的眼淚,卻是那麼不經意地流出。詩中原本呈現那種白天慵懶緩慢、近乎舒適的步調,竟蘊藏著難以言說的哀傷。她嚮往著晚風在市郊時那股子懶勁,而非現實對生活的無力懶散。

商禽非常擅長自平淡規律之中抓出生活的無奈與盲點,表面上揪出來的效果看似微微哀傷,但實際上卻暗藏驚人的痛。詩中悲憐者的視角除了從他者來反觀自身,也包括自我與自我的對談。這種自我覺醒有賴黑夜幻境,才能進行:

因為那永恆的海曾經是最初的;唉,你不能謀殺一個海浪,因為你不能謀

殺一輪月亮，是因為你謀殺不了太陽，是因為你謀殺不了你自己的影子是  
因為

那時，我正越夜潛行。聽了自己的話，乃從黝黑的星空急急折返。歸來看  
見：在淚濕了的枕旁熟睡的我的，啊啊，那笑容尤其是去年三月的。

前夜

白天是現實，只有黑夜才能成立幻境的可能性，「我」彷彿入定禪思整個宇宙運  
行生生不滅的原因：無法謀殺海浪是因為無法謀殺月亮（月球影響海洋的潮汐），  
而月亮的影響則源自太陽。所有的事物息息相關，最後推演到了自己，太陽的存  
在是因為自己不能殺了自己的影子（有光即有影，如影隨形）。詩中以影子的必  
然存在，肯定太陽的必然存在，再如推骨牌似地倒推回去證明萬物存在的必然  
性。這內心的獨白其實最終的目的是在肯定自我存在的價值與意義。越夜潛行的  
時間是濃縮的時空，「笑容是去年三月的」表示現實時間的流逝，然而心靈狀態  
仍停留在尚未思考問題時展現的笑容，消弭時空界限。在這段彷彿入定的心靈歸  
途後，詩人因明白自己存在的理由後而流下淚來，再次啟動對周遭的感知。

商禽詩中自我醒悟悲憐也有賴他者點化。 火雞 一詩藉由小孩口中對火雞  
常識性介紹，延展出一些荒謬、黑色幽默，顛倒我們習慣的邏輯判斷：

一個小孩告訴我：那火雞要在吃東西時才把鼻上的肉綫收縮起來：挺挺  
地，像一個角。我就想；火雞也不是喜歡說閒話的家禽；而它所啼出來的  
僅僅是些抗議，而已。

向虛無示威的火雞，並不懂形而上學。

喜歡吃富有葉綠素的蔥尾。

談戀愛，而很少同戀人散步。

也思想，常常，但都不是我們所能懂的。

節引 火雞

小孩的話看似與詩人所想並沒有直接的關聯，卻激發他重新看待事物的角度，頓時世界美麗浪漫了起來，火雞荒謬地成為有品味的生活哲人。滅火機 一詩則藉由小孩的純真瞳孔，鑑照出自己：

憤怒昇起來的日午，我映視著牆上的滅火機。一個小孩走來對我說：「看哪！你的眼睛裡有兩個滅火機。」為了這無邪告白：我捧著她的雙頰，笑，我不禁哭了。

我看見有兩個我分別在他眼中流淚；他沒有再告訴我，在我那些淚珠的鑑照中，有多少個他自己。

滅火機

詩人想要藉掛在牆上的滅火機（實體的）滅掉心中怒火（抽象的），卻從小孩純潔無邪的眼中看見滅火機的投影，體悟到「滅火」其實操之於心。詩人為自己失而似在的無邪而哭。就在眼與眼的凝視當中，小孩成為啟動自己反思的開關，流自本身的淚是抽象的感動與覺醒，澆熄了原本的怒火。小孩與「我」都從彼此的眼中鑑照出純真無邪。在社會許多繁文縟節和規範下，人與人之間的關係互動受到壓抑，詩中的小孩與詩人在彼此眼中看到了難得的真誠，也反映出超現實詩中對於兒童所展現的浪漫主義式的嚮往與認同。<sup>252</sup>

商禽詩中的「我」是平凡卑微的，詩人從平凡重複的事物中抓出盲點，卻不痛陳人的無知與虛偽，而是自省之餘，對他人兼有悲憫和同情。淡淡的筆調中使人震動麻木的感知，見識殘酷。

## 二、 逃亡在侷限之內的「我」

逃亡的意象在《夢或者黎明》中相當重要。詩人所要逃亡的並非是有形的阻隔，而是精神上無形的攔阻。這有時是自我的侷限，有時是外在人與人之間無形

---

<sup>252</sup> 奚密：邊緣，前衛，超現實——對台灣五、六十年代現代主義的反思，《現當代詩文錄》，（台北：聯合文學，1998年），頁171。

的界線。夜晚夢境常是詩人遁逃現實的出口，他說：「等晚上吧！我將逃亡」，<sup>253</sup>在「月黑夜」<sup>254</sup>他將「越夜潛行」。<sup>255</sup>繽紛夢境裡，有風、「黑綠的草原」、「星色的露」（夢或者黎明）。夢中時空消弭，「一舉步便踏到明天」（涉禽），一醒來「那笑容尤其是去年三月的」（前夜）。商禽藉由夢境覺醒，在黑暗中重啟生命，而終將勝過「朝朝將之烹飪的黎明」（夢或者黎明）。但弔詭的是逃亡的範圍始終困在「侷限」之內，詩人從來沒有真正跨越界線。

原本漂泊在外的「流浪」，卻是困在小小的屋內「一整天我在我的小屋中流浪，用髮行走。長腳蜈蚣」（事件）。行徑當中的那位宇宙論者在白天折籬笆，嚮往自由，卻又夜夜築牆將自己困住。在「界」一詩，人物換成一位巡警，他被阻於毫無障礙的某處，走不出去：

據說有戰爭在遠方。

於此，微明時的大街，有巡警被阻於一毫無障礙之某處。無何，乃負手，垂頭，踱著方步：想解釋，想尋出：「界」在哪裡；因而為此一意圖所雕塑。而為一隻野狗所目睹，一條界，乃由晨起的漱洗者凝視的目光，所射出昨夜夢境趨勢之覺與折自一帶水泥磚牆頂的玻璃頭髮的回聲所織成。

界

疆界是個抽象的概念，無以名狀，詩中便以虛幻不存在的畫線來標界。在時間縱線上將白晝（晨起）與夜連起，在橫線上是人的晝夜兩端的狀態，交織晨間漱洗與夢境，將現實的準備工作與屬於自覺的潛意識連結。「玻璃頭髮的回聲」中的聲音是來自玻璃的意象，但是玻璃與頭髮相結合後的意象為何，就只能以「虛幻不存在」的詞義來強加聯想。晨起者射出的目光是昨夜夢境的廣闊無垠，與頭髮的回聲交織（目光、知覺、聲音三者對外的觸覺），以不存在的虛構連線解釋始終不存在的「界」。首句「據說有戰爭在遠方」便是起興，戰爭或是禍端皆源自

<sup>253</sup> 海拔以上的情感，〈夢或者黎明〉。

<sup>254</sup> 水葫蘆，〈夢或者黎明〉。

<sup>255</sup> 前夜，〈夢或者黎明〉。

人與人刻意分界。那位刑警走不出無形之界，因為「界」實際上不存在，但卻又的確檔在人我之間。

逃亡的意象困在虛擬的侷限之內，詩人從來沒有真正跨出界線：

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

出去。

出來。

出去。

出來。出去。出去。出來。出來。出去。

出。出。出。出。出。出。出。

直到我們看見天空。

節引 門或著天空

被囚禁者在沒有外岸沒有屋頂沒有監守的圍牆內，弔詭地被無形監禁，且看不見一絲天空。這個人囚禁在自己的內心，即使為自己建造了一扇門，不停地試圖想要出走，卻始終困在一圈圈「圍繞」的圍牆、鐵絲網以及自己曾走成的路（經歷過的記憶）。這一長串沒有逗點的句子，將所有圍困的意象層層糾結，他不斷地來回其中「出去」與「出來」，立足點是移動的，而最後只剩「出。出。」，來去之間的立足點也不見了。被囚禁者藉由走出「門」的儀式，想要逃亡，卻將路愈繞愈長，揮不去的記憶緊緊捆住自己，最後連個立足點都消失了。門或著天空 深刻表達心中那種曾被禁錮的遺跡，即使肉體已不再受困，心靈卻神經錯亂地困繭自己，逃不出來這無形的牢。

逃亡竟是將自己從平地的禁錮推向無路可走的山頂：

等晚上吧，我將逃亡，沿拾薪者的小徑，上到山頂；這裡的夜好自私，連

半片西瓜皮都沒有；卻用我不曾流出的淚，將香檳酒色的星子們擊得粉碎

節引 海拔以上的情感

在《夢或者黎明》一詩，詩人要「穿越疲憊之雲層」，在「屋頂上惹有逃亡的天空」，詩中不停「緩緩地釋放」、「穿越」；但卻重複穿插警告「（請勿將頭手伸出窗外）」，形成一種退縮。

而我的夢

猶在星色的草原

猶在時間的羊齒之咀嚼中

穿越

緊閉的全視境之眼

節引 夢或者黎明

詩中原本是從夢境出發幻想遨翔，舒展心靈；然而這些具有「放鬆」、「穿越」等意象卻都是在「時間的羊齒之咀嚼中」、「緊閉的全視境之眼」等封閉的空間內進行。「請勿將頭手伸出窗外」的警語亦使得全詩在夢境向外飛翔之際，也始終不離自我侷限。

即是想要逃離，也無法真正逃出去：

在失血的天空中，一隻雀鳥也沒有。相互倚著而抖顫的，工作過仍要工作，殺戮過終也要被殺戮的，無辜的手啊，現在，我將你們舉高，我是多麼想！如同放掉一對傷癒的雀鳥一樣！將你們從我雙臂釋放啊

節引 鴿子

一切戰爭血腥或是人事紛擾都經由雙手執行，將手釋放而飛，意味著釋放所有疲憊與不堪，解放這個欲望緊抓不放的世界。詩人渴望世界和平，而將雙手變幻為祈求和平的鴿子，但這「工作過仍要工作，殺戮過終也要被殺戮的，無辜的手啊」卻無法從人身上真正釋放。

商禽詩中侷限的意象，也出現在對母體的著迷。子宮這個封閉的容器是生產的象徵。詩中奔回子宮這個幽閉空間意味著「我」從現實遁逃至母體。

黑暗的子宮是溫暖充滿希望的，男人從外界奔回母體這個幽閉空間：

所有的男人走過 由發炎的雲與浮腫以及膩滑之極至所組成 一到  
艱澀的門。而終於顯得萎頓。把兩隻誰也不能幫助誰的腳，自，實則他們  
曾以自身的陷落來遂行的，此一幫助他人的徒然之願望，而於對方的酬答  
中加深了的，陷落裡頭，拔了出來；以他們唯一可能的辦法 趟（躺）  
身下去。就這樣，一朵從未有過的，淒然的花，向日葵似地開了。  
就這樣，我們仰望一個女人，從花蕊中，以雙手握住自己的頭髮，將她自己  
提起來，上昇，好似正在燃燒。就這樣，我們便聽見，可是並不知道自  
己在唱，一組烈焰似的歌聲。

就這樣，在感覺中緩慢而實際超光的速度中上昇。就這樣一個人看見他消  
逝了的年華，三十歲、二十歲、十八歲、十七歲 淺海中的藻草似的，  
顏彩繽紛，忽明忽暗的，一一再現，直至儘屬於我們一己的最初 那極  
其溫暖的黑暗。

#### 溫暖的黑暗

奚密曾討論商禽詩中充滿流動、黑暗、女性正面意義的一貫性，<sup>256</sup>我想可再補充說明的是 溫暖的黑暗 除了指涉母親可孕育生命的子宮，也涉及男人回歸母體懷抱的嚮往。所有男人都曾以男嬰的姿態從子宮孕育而出（關係：母親與嬰兒），再以男人的姿態進入母性的身體（關係：男人與女人），彷彿回歸到最初溫暖的黑暗（子宮）當中，又重新是母親與嬰兒的狀態。男人在交媾過程中看見自己消逝的年華，三十歲、二十歲、十八歲漸漸一一再現，「直至儘屬於我們一己的最初 那極其溫暖的黑暗」，完成從初生到回歸的迴游過程。這種美好不是向外發展，而是眷戀著重回小小的封閉空間。這種對封閉母體的依戀未嘗不是詩人對

---

<sup>256</sup> 奚密：「變調」與「全視」：商禽的世界，卷前頁 25。

外在現實的一種反叛與遁逃。

我們從商禽詩中看到「逃亡」的意象重複出現在黑暗之中，逃離有形無形的界線，自我與他者的侷限。但悲哀的是「我」逃往的目的地不是奔向更開闊的未來，而是又投入另一個封閉的空間，作為避難所。商禽詩中的「我」始終是在侷限之內「逃亡」，不論有形或是無形，從來沒有真正走出藩籬獲得解脫。

### 三、 變調與變形

「變調」與「變形」是商禽詩逃亡的手段，通過顛倒意義、扭轉變形，從流動的夢逃出僵化的現實。奚密認為商禽詩的「變調」可以從兩方面來理解：第一是語境或語義層面的重疊與錯位，把普遍意義作有意的逆反和扭轉，就好像黑暗通常象徵死亡、冷酷、寒冷、絕望，但在商禽詩中的黑暗卻是溫暖的，年少青春的源頭。第二也可以從意象的並置與流動來解釋，如「逃亡的天空」以沼澤比喻「死者的臉」開始，凝滯不動的沼澤到「遁走的天空」，天上漂流的雲絮如滿溢的白玫瑰等等一連串意象的流動。<sup>257</sup>

筆者想要進一步補充的是，「變調」也可以從詩行語法的變換來理解。商禽的詩大都是意象緊密的散文詩，但在其他分行分句的詩作中，便見詩人的刻意用心。商禽善用層層相疊的意象環環相扣，重複的字音與詩行間頂真的用法，藉由相似句法與不同句法的穿插，使詩作朗誦起來產生輕快、綿密的層次效果，進而加強詩意。商禽詩常出現人與動物奇異夢幻的「變形」效果：「一個女子催眠為流質了」（流質），鼠嬰是美麗的烏屍（天使們的惡作劇），或者「一齣平劇裡旦角喉中如何拉出一條鋼絲帶銹」（水葫蘆）。其中有些是對現實的諷刺，有些則純粹表達世界荒謬幽默的一面。。

商禽詩作中的語言變調，扭轉原本視為寒冷寂籟的黑暗，黑夜反而充滿溫暖生機。子宮是溫暖的黑暗（溫暖的黑暗、阿蓮），黎明是「垂死」的負面意象：

---

<sup>257</sup> 奚密：「變調」與「全視」：商禽的世界，卷前頁 15-17。

如果在無盡的黎明裡  
淡紫的雙乳飾著垂死的魚

節引 阿蓮

詩中取「翻白肚」為晨曦之白，將黎明視為垂死的魚腹。

路標 也是運用這樣的比擬：

直到曉得之前，魚正要死去。停在一塊距我二十公尺的公路標誌牌前，一個人無可奈何地學著它交叉的手臂；那看不清的面孔，我想：這種無目的底凝視會是哪一種語言？若是在家裡，後院的梨樹上怕已經結滿通紅的鼻子了，通紅的小手，而且發亮，若是那種語言，風會說，樹會說，即連爐火的聲音發藍我也會聽；沒有人會懷疑；會像我和這路標彼此猜忌，且停在偌大的一隻垂死的魚腹下用眼睛互問著：你是冬天嗎？

路標

天氣是季節的「路標」，我們藉由天氣的轉換得知季節來臨。台灣氣候四季不分明，從大陸來台詩人望著天空，在一日之晨納悶今天該是什麼季節了？想起「若是在家裡」梨子早就紅透；滿腦疑問「你是冬天嗎？」。用「垂死的魚腹」形容黎明，「翻魚肚」呈現天空晨曦乍白的色彩，而「垂死」扭轉了原本朝氣的黎明。人與魚腹用眼睛「互問」彼此的身份，這個季節是冬天嗎？插入最後一句近似荒謬的問法，激發出雙重逗趣的景象。

商禽詩「變調」除了在語義上顛倒黑夜白晝意義，產生張力與矛盾，在語境上的轉換也常常由寫實的平淡敘述突然轉向，切入神詭奇異的異質語境，使讀者面對閱讀上的挫折遂要重新建構語境，造成雙重語境的效果。<sup>258</sup>這樣的敘述通常都是以簡單平實的句子開始，從寫實的手法逐漸過渡到超現實的幻象，如「夜鶯初唱的三月」（行徑），「於福壽酒色的黃昏」（塑），「我走在別人的後面」（螞蟻巢），「雨季開始以後」（海拔以上的情感）等等，卻忽然轉向至一個

<sup>258</sup> 奚密：「變調」與「全視」：商禽的世界，卷前頁 16。

詭譎荒誕的場景。水葫蘆 以「月黑夜。一輛疾馳在鄉村公路上的一輛客運汽車」開始，接下來竟連著「關於一齣平劇裡旦角喉中如何拉出一條鋼絲帶鏽」的荒謬事。躍場 從「滿鋪靜謐的山路的轉彎處」的現實描述，竟跳躍到司機看見眼前被自己撞毀的車輛以及車中被撞死的自己。長頸鹿 一詩，典獄長與年輕獄卒對於「瞻望歲月」有「字面意義」和「比喻意義」的不同解釋，年輕獄卒只能從字面意義理解「瞻望」與「歲月」的關聯，按造邏輯「脖子愈長，愈能看到愈遠的東西」，所以日日夜夜到長頸鹿欄下去守候歲月，全詩籠罩在兩種語義層面同時並存的魔幻效果。<sup>259</sup>這些語境語義的變調轉折，都使得想像與現實重疊，使讀者置身於虛實交融之中。

再從意象的流動來理解商禽詩的「變調」：

死者的臉是無人一見的沼澤  
荒原中的沼澤是部分天空的逃亡  
遁走的天空是滿溢的玫瑰  
溢出的玫瑰是不曾降落的雪  
未降的雪是脈管中的眼淚  
升起來的淚是被撥弄的琴弦  
撥弄中的琴弦是燃燒著的心  
焚化了的心是沼澤的荒原

逃亡的天空

以「沼澤」比喻「死者的臉」凝重無生氣，沼澤映著天上流動（逃亡）的雲，流動的雲絮又如白色玫瑰滿溢著，這些都是未曾降下的雪（仍是玫瑰雲的狀態）。未降的雪與在脈管中未流出的眼淚都是「未凝結」的狀態，而淚與撥弄的琴弦同樣是人情緒感覺的表現，而被撥弄的琴弦投射出內在情感（熾熱的心）。而這過度燃燒的心竟已焚化為一片荒原。全詩意象層層相扣且互為解釋，句末再繞回與原點「荒原的沼澤」歧異的「沼澤的荒原」，流動意象無止盡地變換，每句的結

<sup>259</sup> 奚密：「變調」與「全視」：商禽的世界，卷前頁 17。

尾都是隔行開頭的主詞，句句頂真的主詞使詩作在語音上有綿密緊湊的閱讀效果。李英豪認為此詩成功之處在利用歌謠的複沓，以達到音樂性與意象的複示，但又因音響效果而有喧賓奪主之嫌。<sup>260</sup>筆者倒是認為這樣的音響效果正可以展現那種內心呢喃式的糾結與纏繞，陷入一種難以解脫無法逃亡的循環之中。<sup>261</sup>

「變調」也可以從詩行語法的變換來理解，在相同的句法後穿插不同的變換，造成閱讀上的變調：

在睫毛下的樹多快樂  
在睇視中，樹在霧裡  
在霧的手指觸及的耳垂  
耳垂在齒間被舌所吻

在鼻端的樹真寧靜  
在嗅觸中，樹在風中  
在風的裙裾觸及的短髭  
短髭在脣上為鼻尖所吻

在額際的樹多煥發  
在淚滴中，樹在雨裡  
在雨的足趾觸及的臉頰  
臉頰在鬢邊被長髮所吻

在眼中 有星星在霧裡  
在露中，在輕顫  
在耳中，有小河在雨裡

---

<sup>260</sup> 李英豪：《變調的鳥——論商禽的詩》，收入商禽：《夢或黎明以及其他》（台北：書林，1988年），頁175。

<sup>261</sup> 奚密也認為「逃亡的天空」是以「周而復始的循環式結構暗示無可遁逃記憶」。奚密：「變調」與「全視」：商禽的世界，卷前頁13。

在風中，在低泣

在手中霧在臂灣（彎）裡

在髮中有風在頸項間

有雨在臉上

有露在鼻端

有溪在谷中

有路在溪旁

有樹在林中

有心在樹上

在樹中在樹中

在樹中，有樹甚哀傷

樹在樹之中，樹在樹之間，那樹中之樹呵

節引 樹中之樹

第一段至第三段是以相同句法排列，同樣敘述著擬人之樹如何被風、霧、雨親暱地觸及。詩句間大量的感官從視覺、觸覺、嗅覺摹寫五官對外的接觸，包含有睫毛、眼、脣、鼻、額際、臉頰、耳垂，整體呈現浪漫舒緩的感覺。前三段都是語法相似，以四行為一段，前三行以「在」說明位置，每段二三四句都與前一句的地點或主詞有著頂真的關係，同樣的句子排列只替換主詞與動詞，造成閱讀上重複綿密的節奏感。詩中第四至七段則在相似的句型中穿插不同的句法，視為全詩的變調，如同樂曲中主旋律的變調，變換著閱讀的節奏。第四段開始的句法短促輕巧，不再如之前浪漫，而是「輕顫」、「低泣」。第五段大量相同句法的五言詩句漸增閱讀力量，整齊畫一後緊接著「在樹中在樹中」，連續加重閱讀急促與使得聲調不自覺上昂，再迸出「有樹甚哀傷」使快樂歡欣的語境頓時變調。全詩由舒緩的外在環繞與層層感官，切入內心的傷感。

遙遠的催眠 也是運用語句變調來扣合「催眠」的感覺：

懨懨的

鳥上許正下著雨  
你的枕上晒著鹽  
鹽的窗外立著夜  
夜 夜會守著你

守著泥土守著鹽  
守著你 守著樹  
因為泥土守著樹  
因為樹會守著你

因為樹會守著夜  
鳥在林中守著樹  
鳥在樹上守著星  
星在夜中守著你

因為星會守著夜  
雲在天上守著星  
雲在星間守著風  
風在夜中守著你

霧在夜中守著河  
水在河中守著魚  
守著山 守著岸  
山在海邊守著你

山在夜中守著你  
山在夜中守著海

守著沙灘守著浪  
船在浪中守著你

守著海浪守著夜  
守著沙灘守著你  
守著河岸守著水  
我在夜中守著你

守著孤獨守著夜  
守著距離守著你  
我在夜中守著夜  
我在夜中守著你

#### 節引 遙遠的催眠

遙遠的催眠，除了開頭的第一句「慫慫的」，全詩都以四句為一段、七字為一句，句子齊頭齊尾排列相同，四處六字也以空格或標點補齊。第二段四句語法相似，第三段到第五段句法相似，第六段四句語法相似，第七、八段句法相似，第九到第十四又句法相似，組成大量的排比。就全詩整體而言，第二段與第六段獨自成為閱讀的變奏，而這變奏之內又存在著句法相似性。重複的句法相似，以及相同的詞彙重複組合（如風、夜、山、草、露、雲、星、河等），讓詩作朗讀起來有如誦經般的整齊呢喃，使人在聽覺與視覺上被深深催眠，如同「守夜」時的倦倦漫漫，昏沈鬆懈以及胡思異想。

商禽詩常出現人與動物奇異夢幻的「變形」效果，有時荒誕可笑是為了諷刺這個誇張不實的世界；有時僅僅就是夢幻地隨意聯想，表達一種美麗荒謬與不可思議。如在一醉漢眼中，那「一窩赤裸裸的連眼也不曾睜開的鼠嬰」竟如「美麗的鳥屍」（天使們的惡作劇）或著不說明為什麼，人就奇幻地融化為「流質」：

逃避了秋的初次搜索的一條夏天的尾巴躲在候車室內，把一個女子催眠為

流質了。所有的男人都很惋惜；他們的眼睛都說：「完了！這可憐的，可愛的女子。她再也不能把她自己和她的夢檢（撿）起來了，甚至用湯匙也不能。」

節引 流質

秋初夏末的天氣熱度是最熱的，天馬行空地幻想這熱度把人給融化了。這樣的奇想並不負擔具深度的體驗，它就是趣味幽默式的。

阿米巴弟弟 一詩當中，人變形為「嚎月的獸」、「長頸」、「浣熊手」、「穿山甲的前爪」：

拉著我草綠色衣角的小孩，哭打著從樓梯上退下來的阿米巴弟弟，對他的邀請我支吾地拒絕了。這簡直是一隻嚎月的獸，他的頸子說：為什麼不到樓上我的家去？那時你看見梯子，又細又長，你在城裡有一個窩和一些星子嗎？

我奇怪人有一個這樣的弟弟「是既乾淨又髒的？」像一隻手，浣熊的，我想其掌心一定像穿山甲的前爪。一個人有個阿米巴弟弟既像浣熊又像穿山甲，而我在夜半的街頭有數十個影子。

《夢或者黎明及其他》 阿米巴弟弟 <sup>262</sup>

阿米巴(Amoeba)是變形、形貌不定的。李英豪認為阿米巴是「自我變形的符號」，「未段投出『夜半的街頭有數十個的影子』，更加強了自我分裂的原性和不可捉摸」。<sup>263</sup>以「弟弟」相稱體內的另一個自己，並不獨見於商禽，黃荷生「未來和我」便有個教他「純樸如何鍊得」的弟弟。<sup>264</sup>不論這個「弟弟」的外貌是乾淨或

<sup>262</sup> 商禽早期發表作品，未收入《夢或者黎明》，後收於增訂版商禽：《夢或者黎明及其他》（台北：書林，1988年）。

<sup>263</sup> 李英豪：《變調的鳥——論商禽的詩》，頁169。

<sup>264</sup> 黃荷生：《觸覺生活》（台北：現代詩社，1993年）。黃荷生曾在訪談表示「未來和我」裡面的『弟弟』則是從我的本體分離出來的化身，可以有n個」。楊宗翰：十問《觸覺生活》——筆訪「台灣藍波」黃荷生，《台灣文學的當代視野》（台北：文

是髒的，他永遠有個純淨童真的心，不斷地呼喚詩人回到原鄉。

「變形」是種幽默，背後也隱含諷刺這個虛張聲勢的假世界：

月黑夜。急馳在鄉村公路上的一輛客運汽車中的燈光被乘客們發熱的話語擠迫地顫顫畏縮：那是關於一齣平劇裡旦角喉中如何拉出一條鋼絲帶銹以及某歌場中低音歌男難產了一頭小牛，還有，怎麼兩條腿看起來是三條，怎麼一襲乳罩被剪去了一個，又有人講起紙做的花環並講起死人的微笑

「 于是，一個月的汗就乾了。」一個人這樣結束了他的話，但是另一個人說他看見過七個太陽 但是，一個乘客大聲告訴他的鄰座：「那是假的！那是假的！」無人知道他們在討論什麼，我卻懂得他所以嘶喊的用意：因為我已經看見了他發光的聲音；並因之看見人們僵直的面孔，被點燃了的眼睛；且穿透車窗照亮空寂的夜野，恰似目眩於一塘盛開的淡紫色水葫蘆花。

節引 水葫蘆

人與人聊天的相互吹捧誇大，荒謬地可以是從喉中拉出鋼絲帶銹，又或者一位男歌者難產了一頭小牛等等，彼此不著邊際地應酬式話語、吹噓。看似熱絡，但個個卻是「僵直的面孔」，而我們身在其中習以為常。後半段有一個人大聲嘶喊：「那是假的！那是假的！」，點破虛幻的假象，「我」也在這「發光的聲音」看清了真實。

「變調」與「變形」是商禽看待世界的方式，透過這樣的方式，商禽詩的世界與現實始終保持奇幻美感與仿真的效果。商禽的創作在「變調」與「變形」的荒謬詼諧之下，世界縱使殘酷醜陋，也不直接顯現絕望。詩中充滿了童真的期待，保持幽默快樂以及溫暖。

法國超現實主義者強調非主動地偶然聯繫字詞，產生意象與文字的自由聯想，碰撞出新的形象思維。這些方法與技巧旨在降低邏輯性與理性的干預，潛行至潛意識世界，解除被壓抑的欲望。這些自由聯想的意象無法從表現形狀上聯

繫，但彼此卻有著特殊相似性，有些具備內在邏輯。對於洛夫、？弦與商禽而言，「超現實」是種鍛鍊詩素的技巧，他們在詩裡保留自由聯想的痕跡，藉由可感而不可解的意象創造新思維；但大部分的情況，他們都是有意識鍛鍊超現實意象，用之表達苦悶的人生與揭露社會的荒誕亂象。洛夫、商禽與？弦廣泛地運用意象聯想，大量使用矛盾語法，洛夫與商禽擅於流通相反對立的意象，商禽與？弦則使用重複相似句法，有如法國超現實詩中內在的規律。在他們的作品中時常表現荒誕幽默的一面以及神經錯亂的景象，且嚮往著性愛與繆司女神。這是台灣超現實詩的美學特質。而法國超現實主義中的另一種字音聯想則幾乎沒有表現在台灣超現實詩中。

台灣超現實詩的色彩濃烈灰暗，主要是黑白灰以及血色；重複出現黑夜、齒、血、毛髮，女人以及殘缺的肢體等意象群；常出現吞食、哭泣、拘禁、踐踏、殺死等殘暴的動詞。商禽、洛夫與？弦對於黑色的運用方式不同，商禽將子宮比喻為溫暖的黑色，是生命的源頭；洛夫與？弦則將黑色意同於恐怖和死亡。

從洛夫與商禽的詩中，我們不難看出他們主要的關懷點圍繞在「人」，洛夫詩表現出對內對外安頓人生之大扣問；商禽則關懷人我之間，以不斷「逃亡」的意象，隱射生活經驗造成內心難以抹滅的傷痛。洛夫與商禽不同的地方在於，洛夫詩中的個體始終與現實保持疏遠，不若商禽詩中的「我」與「他者」的互動頻繁。洛夫的「我」無法進一步從群體關係中彰顯個人存在的意義，而不安定地擺盪於「安置與流離」之間。？弦詩的關懷面則是整體社會、人生等大框架，凡從黑暗亂象到平淡無奇的生活，都是詩人敘述的範疇。

台灣超現實詩在美學的表現上模擬了法國超現實主義的技巧，但在母題和內容則揉合了個人風格與特殊的生命經驗。對於人和社會的關懷，使得台灣超現實詩有別於法國超現實詩。洛夫等人將超現實視為鍛鍊詩素的方法，而非是意象無意義的偶然拼湊與聯想的斷裂。

## 第五章 台灣超現實詩的現實性

法國超現實主義的本質即是「革命」，革命的目標在於解除一切人為桎梏，超現實主義者積極參與反戰、反殖民、反壓迫等社會運動。文學藝術上的「自動書寫」是為了解放心靈自由，藝術獨立與社會運動是並行不悖的。台灣超現實卻因為本地的高壓政治集權，以及傳播者本身即為依靠政府體制的軍旅詩人，萎縮了「社會革命」的面向。其中由於台籍詩人與大陸來台詩人的精神寄託與原鄉居處不同，在超現實詩上的取徑也產生差異。前者將「超現實」純粹應用在外在景致的描寫，只有少量的詩作；後者則將「超現實」往內觸發，大量抒發內心苦悶。台灣超現實詩的建立，主要來自洛夫、商禽、？弦這群大陸來台的軍旅詩人。台灣超現實詩「向內觸發」現實，尋找「真實」方式以貼近「現實」，藉由個人性與所謂病態經驗之正視，力抗公共價值與戰鬥文學的「光明敘述」。

### 第一節 台灣超現實規避「社會革命」的成因

一九六〇年代的台灣超現實雖然與法國超現實主義同樣萌芽於戰後，但是台灣卻因政治過度干預文化，而不同於法國以文學改革推動社會改革。箇中原因可以分為三點來談：第一是一九五、六〇年代的現實主義在台灣受到政治打壓，這使得當時文學普遍與社會產生隔閡。在台灣威權政治之下，不論是中國大陸五四以降的寫實文學或農民文學；抑或是台灣本土的寫實傳統，都因國民黨政府與共產主義對峙，而遭到刻意壓制。文壇因而另尋出路。現代主義著重於神秘和個人的藝術，對人類意識進行革命的探索，<sup>265</sup>這類文學上的革新並不會直接威脅政府掌控威權，因此得以見容於一九六〇年代文壇。台灣超現實中的個人「潛意識」與超過日常語言的「自動書寫」，反而在這樣受到侷限的大環境裡利於發展。

第二是在反共文藝政策下，法國超現實主義在傳輸到台灣的過程中，被刻意忽略他們親近法共、推動「社會革命」的事實，而只著重在個人潛意識裡探索

---

<sup>265</sup> McFarlane Bradbury, Malcolm & James McFarlane, 胡家巒等譯：《現代主義的名稱和性質》，《現代主義》（上海：上海外語教育，1992年），頁12-13。

文學蹊徑。除卻當時所有譯介法國超現實主義的文章，都刻意獨漏「社會革命」的事實外；我們尚可舉出紀弦與？弦為例，說明其中的「刻意」。

一九五〇年代末黃用發表《從現代主義到新現代主義》，文中指責紀弦為超現實主義者，使用非理性非秩序的「自動書寫」。紀弦在《多餘的困惑及其他》除了極力否認自己是超現實主義者外，更高分貝地「請黃用先生不要誤會」，他雖然對超現實派反傳統的革命精神，寄予同情；但卻完全否定與不同情阿拉貢與艾呂雅「變成布爾希維克的走狗或同路人」。紀弦再次重申，「我的反共，非自今日始，遠在三十年前，當我還是一個中學生的時候，就已經開始了。我對一切左傾文人深惡痛絕，不只是阿拉貢、艾呂雅等而已。」<sup>266</sup>

？弦《詩人手札》則曾引述蘇聯作家 T 愛倫堡（Ehrenburg）論超現實主義派對法國超現實主義的批評：「他們要使得他們那班糊塗的讀者相信他們在致力『革命』，並且，看來還只有他們在致力於革命一樣」。文中愛倫堡提到「致力於革命的超現實主義」的雜誌字樣，？弦特別括弧解釋「此處革命二字想係指文學革命」。<sup>267</sup>事實上，一九三〇年代後法國超現實主義者為了強調「社會革命」，而將雜誌名稱《超現實主義革命》改為《為革命服務的超現實主義》。愛倫堡就是因為布勒東不願意完全依附共產黨，以社會革命取代所有革命而與之衝突，<sup>268</sup>刻意諷刺法國超現實主義者同時進行精神革命與社會革命的作法。

從紀弦與？弦的例子，我們不難想見，法國超現實主義者與法共親近，挑戰政府威權以及積極推動社會革命等面向，對於一九五、六年代的台灣而言，不僅是不能談，簡直是避之唯恐不及的「禁忌」。同樣的情形也發生在台灣對於存在主義的認知。以沙特為主的存在主義傳到台灣時，也因政治禁忌而壓縮變形，沒有人敢正視他反體制精神，以及同情共產黨的事實；而僅視他為愛國抗暴領袖，和虛無荒謬的代言人。<sup>269</sup>台灣超現實詩吸收法國超現實主義的文學技巧以

---

<sup>266</sup> 紀弦：《多餘的困惑及其他》，頁 99。

<sup>267</sup> ？弦：《現代詩短札》，頁 60。

<sup>268</sup> 布勒東始終不滿法共只注重世界革命而忽略精神革命，而不願意完全配合黨的指示。一九三五年，布勒東在巴黎打了蘇聯作家愛倫堡一記耳光，國際作家保衛文化大會因而取消布勒東的預定發言。不久，超現實主義者譴責法共與蘇共，並與共產黨決裂。王齊建：《超現實主義的理論基礎》，頁 223-224。

<sup>269</sup> 蔣年豐：《戰後台灣經驗中的存在主義思潮——以沙特為中心》，收入宋光宇編：《台灣經驗（二）——社會文化篇》（台北：東大，1994年），頁 15。

及存在主義的內涵；卻因台灣政治走向，同時削弱兩者實際反抗威權以及改革社會的面向。

第三是台灣超現實詩人本身軍旅的身份與黨政體制相依靠攏，他們本身不具備需要反動的因子。張漢良曾一語指出台灣與法國超現實主義者在「身份」上的差異：法國超現實主義者大部分都與托派共產主義結合，而台灣的超現實主義詩人卻多為國特，而反對超現實的詩人則頗普羅。<sup>270</sup>「國特」一詞當然是過於戲謔性地誇大了這些詩人們的身份，但倒也提點出他們與國民黨政府密切相依的事實。

被冠上超現實主義者的詩人大都出身軍旅，如？弦、洛夫、碧果、商禽。其中洛夫、？弦、碧果、商禽是屬於大兵詩人，詩作的實驗性最強。相較之下，軍階較高的羊令野的詩作反而偏向古典且保守，前衛性並不高；這或許和羊令野早年大量創作格律詩有關。<sup>271</sup>但大體而言，這些軍旅詩人仍是「黨國體制」的中堅擁護者，他們的詩作內容不會直接挑戰官方體制。

洛夫畢業於政治作戰學校（前身為政工幹校）和淡江大學英文系，曾任聯絡官、特等編譯官，直至一九七三年退伍。商禽一九六八年從軍中退伍。？弦擔任過陸軍通信連上等兵，畢業於政工幹校，而後在海軍服務，一九六六年退伍。洛夫等人傾心研究超現實主義的同時，也與軍中保持密切關係。無論他們對國民黨政府是否真心認同，都因本身的職位身份而與政府有著明顯相互依存的关系。洛夫與？弦參加過不少軍中徵文比賽，？弦更多次獲得軍中文藝獎項。對於台灣超現實詩人而言，他們不需要如布勒東那樣進行革命、反抗政府與反抗威權。軍人的身份使他們與政府唇齒相依，既得利益；台灣超現實詩人本身不需要改變現狀，不具備改革社會的反思動力。因此法國超現實主義「社會革命」的種子，無法刺激台灣這群傳播者將之化為實際行動，付諸社會。他們只有在詩的想像世界才是革命者。

---

<sup>270</sup> 張漢良：超／超／超 現實主義，《聯合文學》第9卷6期（1993年4月），頁195。

<sup>271</sup> 羊令野至22歲時（1945）已累積格律詩達三百餘首，遂接觸新文學轉而習作現代詩。羊令野：年表，《羊令野自選集》（台北：黎明，1979年），頁1。

## 第二節 向內觸發之超「現實」

除了文學內部對戰鬥文學的反動，外部高壓的政治環境和大陸來台詩人缺乏現實主義的基礎，以及台籍詩人被抽離歷史敘述等等，都有助於台灣超現實詩的醞釀。大陸來台與台籍現代派詩人同樣面臨高壓文學處境，在不同脈絡下抽離了寫實精神。但兩者面對超現實主義的取徑與用法卻有差異。台籍詩人重視「超現實」的美學層面，不久因無法貼近本土的寫實而棄之；大陸來台詩人則因遠離了家鄉，又面對政局不穩定，不知何去何從的焦慮苦悶，選擇以「超現實」的高度聯想，來表達無法直接明說的生命悲苦。台籍詩人與大陸來台詩人對於超現實取徑的差異，原因在於兩者的安身立命的處境不同，因此在「超現實」表現上的差異值得稍加探討。

### 一、 台籍詩人的超現實詩偏重美學表現

「超現實」如果用美學形式定義，以運用自動聯想及非邏輯技巧為其特徵的話，那麼我們可以說一九五、六 年代努力於現代主義的台籍詩人林亨泰、黃荷生、白萩、詹冰和錦連等，除了林亨泰，其他人的詩作似乎甚少沾溉超現實。詹冰與錦連僅有偶作。現代派主將之一的林亨泰，在一九五 年代著重變化形式，藉以萌發新奇的趣味，如 炎日、車禍、花園、進香團、體操、患砂眼的城市 等符號詩。白萩也努力於視覺圖象詩的運用，如 流浪者、蛾之死，曾撰 由詩的繪畫性談起<sup>272</sup>介紹中西的圖象詩。在 實驗階段 一文，白萩還提及自己與林亨泰從事圖象詩的實驗。<sup>273</sup>詹冰在這方面也多有斬獲，如 Affair、水牛圖、插秧、雨、淚珠的 等。「超現實」對於詹冰和林亨泰而言，反而不是主要的試驗對象，而是一種技巧的嘗試。大部分台籍詩人的超現實詩作都是季節、感官之描述，著重在美學層次的鍛鍊，在超現實詩的表現上幾乎沒有觸及社會層面和生命、「存在」等中心議題。

台籍現代詩人雖然作品唯美，富有實驗精神，但在理論上卻是現實性非常

---

<sup>272</sup> 白萩：從詩的繪畫性談起，《現代詩散論》二版（台北：三民，1977年），頁1-25。

<sup>273</sup> 白萩：實驗階段，《現代詩散論》，頁28。

強烈。葉笛曾在《笠》第七期（1965年6月）譯介布勒東 超現實主義宣言<sup>274</sup>（1924年的第一次宣言）這也是台灣第一次正式翻譯法國超現實主義的原始資料，《笠》「文獻重刊」系列欄下都有行小字申明：「本刊並不作此種主張，因鑑於此種資料難得，特譯出供大家收藏，願大家溫故而能知新」。<sup>275</sup>早期的《笠》雖然現代，卻不打算延續「創世紀」的超現實。從一九六〇年代初余光中和黃用等對超現實的火力攻擊，到了一九六五年元月洛夫集結出版《石室之死亡》，《笠》特別譯出原始資料，對比《創世紀》「七拼八湊」的超現實，<sup>276</sup>《笠》不無「以正視聽」的意味。林亨泰和白萩都從原本參加的「創世紀」詩社，轉戰至「笠」詩社，從這些台籍詩人身上，或許可以發現他們為何不「超現實」。

林亨泰原為「銀鈴會」成員，戰後曾加入「現代派」，在一九四〇年代的詩作大都饒富說理，除了 被虐待成桃紅的女人、 群眾、 溶化的風景 等，其餘在文字遣詞上傾向白描直述，意象上少有轉折。一九五〇年代開始明顯不同，雖然內容仍延續生活瑣事及對現實生命的想像，但文字技巧則學習現代主義的變化與創新。他自己曾說：

當時，我的看法是基於中國詩歌的固本質與中國文字的特殊結構上的一種「現代化」。雖然在方法上因追求「現代」而作了最大膽的嘗試，但是，另一方面，詩作品的題材卻都以「鄉土」為限。<sup>277</sup>

他的詩作亦證明這點，現實的題材一直是詩人關注的焦點，這是他們日後另創「笠

---

<sup>274</sup> André Breton 著，葉笛譯：超現實主義宣言，《笠》第7期（1965年6月），頁13-36。

<sup>275</sup> 編輯註於「文獻重刊」系列欄下，《笠》第7期（1965年6月），頁13。

<sup>276</sup> 洛夫、 弦和商禽因礙於語言能力的限制，當時對超現實並沒有全面地理解。洛夫、 弦在《創世紀》文中的介紹也都缺乏第一手的超現實理論。 弦回憶他與商禽所談的超現實「是從少量的譯文借火，加上自己的臆猜所發展出一個模糊想像的世界，跟普魯東他們並沒有多大關係，只能說是我們兩個的超現實」。 弦： 踩出來的詩想，《現代詩》復刊第11期（1987年12月），頁18。劉正忠也以「七拼八湊」形容詩人揣摩超現實的方式。劉正忠《軍旅詩人的異端性格——以五、六十年代的洛夫、商禽、 弦為主》，頁189。

<sup>277</sup> 林亨泰：笠的回顧與展望，《笠》第100期（1980年12月），收入林亨泰著，呂興昌編訂：《林亨泰全集——文學論述卷4》（彰化市：彰化縣立文化中心，1998年），頁128-129。

詩社」的起因之一。<sup>278</sup>

白萩曾加入「藍星詩社」、「現代派」和「創世紀」，最後成為「笠詩社」的發起人之一。早期《蛾之死》(1959)以抒情語調表達個人情感，擅於藉由外在景物的營造來烘托內心波動，詩中亦頻繁地使用象徵意象。《風的薔薇》(1965)從個人情志開展到對生命、歷史面的觀照，語氣不再溫婉抒情，而以直扣核心的方式替代迂迴朦朧。在《風的薔薇》後記提到：

七年來的詩壇所籠罩的氣氛，令我極端地厭惡，似乎，有人可以沒有感動，而呻吟終天，沒有真實體驗，而做著知識的羅列，真摯性一下子從我們的面前消逝了，我難得讀到不帶虛飾的作品<sup>279</sup>。

白萩點名厭惡兩種人：「有一部份高唱著中國傳統，偷竊著唐詩宋詞的詩句、形象」，「另一部份卻極端的搞時髦的超現實和存在」，<sup>280</sup>可見白萩對余光中與洛夫等詩壇兩派人馬已有反感。他認為那些詩作都缺乏書寫台灣現實的真摯，流於無病呻吟，囁語一片。白萩對上述詩風的強烈不滿，在詩中表露無遺：

不能戰爭的年代。我們  
寫詩像一針針的繡花  
臘板上跳舞的腳  
節節地刮碎昏迷的音樂。春天

母親們不在樓上高望。卻

---

<sup>278</sup> 《笠》詩社的興起也受到吳濁流創辦《台灣文藝》的鼓舞，和當時報紙、書店對詩的冷漠態度。見林亨泰：《走過的存在》，林亨泰著，呂興昌編訂：《林亨泰全集 文學論述卷 4》(彰化市：彰化縣立文化中心，1998年)，頁 184。林亨泰：《笠詩社創社啟事》，林亨泰著，呂興昌編訂：《林亨泰全集 文學論述卷 4》，頁 54。白萩曾提及當時吳濁流對於詩的觀念尚停滯在舊詩的觀念，和省籍新詩人格格不入，因而他們另外創立了《笠》。見林耀德：《前衛精神與草根意識——與白萩對話》，《觀念對話》(台北：漢光，1989年)，頁 43。

<sup>279</sup> 白萩：《後記》，《風的薔薇》(台中：笠詩社，1965年)，頁 60。

<sup>280</sup> 白萩：《後記》，《風的薔薇》，頁 60-61。

偷竊兒子們的口袋轉背  
到麻將台上爭執。而英雄的父親們  
忙著構築窟穴

只有那些懶洋洋的風。  
開得令人煩厭的鳳凰  
只有那些懶洋洋的風。

不能戰爭的年代 <sup>281</sup>

這首詩猛一看以為詩人懷念戰鬥時的氣勢高昂，實際上卻是暗批台灣一九六〇年代這批現代主義者，墮入虛幻麻醉式的生活，詩如在臘板上跳舞的腳，亂而無章。題目「不能戰爭的年代」對全詩隱喻，在國家集權控制之下，人們不能發動文學戰爭改革社會現況，只能選擇抒情平淡或者前衛空洞來麻醉自己。詩人厭倦詩壇上不是極端虛無就是那些歌功頌德和乏力抒情的詩作。詩中反諷的批判，帶有濃厚現實性。

一九六四年白萩退出「創世紀」詩社，他自己曾表示：

我退出「創世紀」詩社，是因為「創世紀」的朋友們引進了「超現實主義」和「純詩」，作品的主題荒謬，受到「存在主義」的強烈影響，強調虛幻、孤獨、異國情趣，和台灣現實關聯薄弱，作品詩人看不懂，作者也說不出所以然來，有些用自動技巧完成的失敗作品，更使得詩也不像詩了，我們幾個（林亨泰、錦連）漸漸覺得格格不入，就停止在《創世紀》發表作品。<sup>282</sup>

據白萩回憶當時退出「創世紀」的原因，可發現他在一九六四年時的想法已與一九五八年時的不同，他脫離只追求「人生意義的現代的表現」及急切地「實驗技

---

<sup>281</sup> 白萩：不能戰爭的年代，《風的薔薇》（台中：笠詩社，1965年）。

<sup>282</sup> 林耀德：前衛精神與草根意識——與白萩對話，頁41-43。

巧」<sup>283</sup>時期，轉而渴望以內容表達對台灣現實的關愛。

台籍現代主義詩人對超現實冷感的原因正是因為大陸來台詩人所主導的超現實，在內容上缺少對台灣的實際書寫，而令台籍詩人心生厭惡。但實際上，大陸來台詩人所關切的是他們眼中的「現實」，他們所寫的超現實詩環繞在「生死」與「存在」等主題。台籍的現代主義詩人對於一九五、六 年代熱門的「生死」與「存在」等話題並非不談，而是選擇了另一種直接的淺白敘述，如林亨泰 斷想、擁擠，錦連 在北風之下、挖掘、趕路、蛾群，死與紅茶、蚊子等，都非常能表現生命的悲苦。白萩是台籍詩人裡比較不一樣的，詩中意象繁複且多象徵，秋、散去的落葉、不知覺的死亡、雨夜、風的薔薇等收錄在《風的薔薇》的詩作，都帶有濃厚的存在主義味道。但即便如此，白萩也沒有採取切斷聯想、拼貼、夢囈等超現實主義技巧。林亨泰曾經沾溉過超現實主義，早期詩藝的展現上傾向超現實手法，但與詹冰都僅止於技巧的模擬，並沒有如大陸來台詩人結合超現實主義與存在主義。也正因為超現實不是他們所要的，不符合台籍詩人的生命經驗，不久他們也放棄以「超現實」作為表現手法。

本文第二章論及「銀鈴會」部分時已詮釋過林亨泰之超現實詩作，現在再以詹冰作為例子。詹冰早期的作品許多都具有前衛風格，其中 五月 以自由聯想書寫，使人感到陌生而驚喜：

五月  
透明的血管中，  
綠血球在游泳著  
五月就是這樣的生物。  
五月是以裸體走路。  
在丘陵，以金毛呼吸。  
在曠野，以銀光歌唱。  
然而，五月不停地走路。

五月 <sup>284</sup>

<sup>283</sup> 白萩：後記，《蛾之死》（台北：藍星詩社，1958年），頁69-70。

<sup>284</sup> 詹冰：五月，《笠》第1期（1964年6月），頁6。

這首詩完全打破了我們習慣以花草、外在景致來描繪季節，而在「感覺」層面活動。季節與詩內容的相似關連，透過詩人的感知結合起來。台籍詩人的超現實詩接近日本「主知」的超現實精神，傳達那種可感不可解，富有知性美而不混亂的美好靈動。

筆者要舉出這其中的例外是刊登於《創世紀》改版後的錦連 轆死（1959年10月）。這首詩不但運用超現實的拼貼手法，且具有批判現實的精神，同年四月《創世紀》甫以「超現實性」為詩社方向不久，在時間點上，這首詩格外具有象徵意義。轆死 的歧出，就像是法國超現實的阿拉貢，將超現實表現置於政治詩中，以詩做為革命武器。與洛夫一九六〇年代末期那些反應越戰，總題為「西貢詩抄」<sup>285</sup>的詩作相較，錦連這首描述無情鎮壓的手法更隱蔽晦澀。

轆死 使用一連串的拼貼意象，敘述人遭車輪輾過的慘案，寓意深層地控訴言論遭到禁制帶來的壓迫與驚恐：

1. 窒息了的誘導手揮舞著紅旗
2. 啞巴的信號手在望樓叫喊
3. 激 痛
4. 小釘子刺進了齒齦
5. 從理念的海驚醒而聚合的眼眼眼睛
6. 染了血的型態的序列
7. 齧牙的輪子停住了
8. 一塊恐怖
9. 在輪子與輪子之間
10. 太陽轟然地墜落了
11. 所有的運動轉換方向
12. 大地震顫的音響和有密度的聲浪

---

<sup>285</sup> 這些詩作為 政變之後、清明、沙包刑場、城市、午後印象、魚、手術台上的男子、事件、湯姆之歌、天空的以及街上的、無岸之河，1967-1969年發表在《創世紀》詩刊與《文學季刊》，以「西貢詩抄」為總題，皆收錄於洛夫：《無岸之河》（台北：大林文庫，1970年）。

13. 圍圈縮小
14. 麻木的群眾仰望著
15. 有些東西徐徐地上昇 然而
16. 灰塵似的細雨從天上落下（人們想到淚珠以前）

轢死 <sup>286</sup>

詩中以數字標號的增加代表車輪向前滾進的姿態，每個看似無關的獨立句其實是點綴式地描寫周遭環境，詩句向前滾動也包含時間的流動和事件的進程。「窒息」了的誘導手奮力地揮舞著紅旗，試圖傳達旗語，「啞巴」的信號手在高樓拚命喊叫。人們在呼吸窘迫，言論被消音的年代，「小釘子刺進了齒齦」，「激 痛」；就算如此，為了理念而聚合的這群人也要向外掙扎，用激烈的肢體擰出「聲音」。民眾有意識進行抗議活動，想要叫喊出理想，卻被軍隊無情鎮壓輾過軀體，「染了血的型態的序列」，「齧牙的輪子停住了」，民眾霎時驚恐地縮瑟噤聲，「所有的運動轉換方向」，「大地震顫的音響和有密度的聲浪」，「圈圈縮小」抗議的群眾不敢繼續堅持理念，而轉換了方向，所有異議的聲音愈來愈小。他們成為麻木的群眾，「有些東西徐徐地上昇」或許指的就是代表政權的旗幟，使人呆滯地向上「仰望」，此刻連「淚」也流不出來；只有從天灑落如灰塵般看不見的雨（淚）。

時值二十八歲的錦連經歷過二二八以及白色恐怖，詩作中想要哭喊卻不得的拉扯，或許也反映著現實的高壓環境。不同於林亨泰著重在技巧的實踐，錦連

轢死 在一九五 年代末大膽地且用力寫出人遭無情鎮壓，理念被染紅的悲慘景況，這是同時代的大陸來台詩人所未寫出的。論者咸論 轢死 為超現實詩的原因在於「拼貼」手法，筆者要進一步從內容指出的是， 轢死 內含超現實勇於批判現實的精神。它是直接的，而非如洛夫早期詩間接表現對社會疏離的狀態。它是靠近以阿拉貢為主，用詩內容表現社會革命這一脈絡。

轢死 雖然是台籍超現實詩中的孤立，但也許有一就有二，不能斷定台籍詩人在這方面的表現沒有社會意識，且 轢死 之社會性不同於來台詩人，應另有其源，有待追索更多資料印證。

---

<sup>286</sup> 錦連：轢死，《創世紀》第13期（1959年10月），收入 弦、張默主編：《六十年代詩選》（高雄：大業，1961年），頁213。

台籍現代派詩人沒有選擇超現實技巧，僅有的超現實詩作中也少有「個人存在」的扣問。其原因是台籍詩人的「歷史敘述」雖然被挪移至想像的神州，但腳下踏的仍是無法被竄改的生活土地，生命有根有延續，關於個人存在的疑問，也無須像軍人身負「思想健康向上」的責任，因而可以直接以淺白文字清楚表達。而大陸來台詩人選擇以超現實手法書寫的主因，正是緣於失去故土的憂愁與軍職身份的雙重壓力。一九六〇年代由大陸來台詩人所主導的現實詩遠離了台灣腳下的土地，而望向他們「失根」的苦悶內心；這使得台籍詩人深感不滿，也促使他們脫離一九六〇年代台灣超現實書寫這一脈絡。

## 二、尋找「真實」方式以貼近「現實」的「超現實」

一九六〇年代，台灣政權不論是對外或是對內，都逐漸從動盪局勢之中漸趨穩定。從官方到民間開始積極建設經濟，社會結構從農業轉型為初級工業。但這表面漸趨穩定的局勢，卻因政府「漢賊不兩立」的強硬政策，讓台灣漸漸失去外交盟邦，而再度陷入孤立處境。彭瑞金是這麼刻畫這個時代的氛圍：

台灣在六〇年代的僵硬封閉政策，把偶然開啟的國際門窗，又紛紛關閉了。整體而言，六〇年代的台灣，還是個燥熱而密閉的空間，不自禁也顯露了某種焦躁、鬱悶和徬徨的時代氣息。<sup>287</sup>

在這樣封閉愁苦的環境裡，文學又遇到雙重的困境，一是受日本教育的台籍詩人面臨語言轉換的困難，二是三〇年代大陸詩人創作因反共政策而被禁閱。文學創作者只有從西方尋求這種苦悶、焦慮、孤絕以及不安的相類似經驗。當時知識分子也都對政治與公眾事物感到冷漠缺乏興趣，「沈寂」的原因不啻高壓政治的壓制，同時也來自教育的權威中心以及體制的競爭性。<sup>288</sup>存在主義、佛洛伊德的精神

---

<sup>287</sup> 彭瑞金：《台灣新文學運動四十年》，頁 109-111。

<sup>288</sup> Sheldon Appleton 著，施國勳譯：《沈寂的學生與台灣的前途》，收入丁庭宇、馬康莊主編：《台灣社會變遷的經驗——一個新興的工業社會》（台北：巨流，1986年），頁 196-200。

神分析和超現實主義關心「人」的內在問題，注視自我之存在以重新認識自我，進而肯定生命之意義與價值，<sup>289</sup>這些正好填補了他們空虛的心靈。

台灣超現實詩人向內觸發，注視內心活動，所欲展現的那個「真實」的「現實」究竟是什麼？如眾人所知，西方現代主義的產生是因第一次世界大戰時期，針對資本主義的布爾喬亞文化所進行的一連串反動；當時西方的文化價值正面臨崩解的危機，引發人類對生存課題的深切反省。然而一九六〇年代的台灣卻是經濟才準備開始起飛，甫從農業社會剛剛要轉型到初級工業，尚未邁向資本主義社會。台灣就在還沒有適合的土壤時，就強迫發芽現代主義的內涵。台灣不具備合適的環境要素，卻突變地在這貧瘠的語境，滋養了現代主義的發展，這一切的生發並非單純只是文壇力抗反共文學所致，需從個人氣質與習性上去區別。

除了整體外在環境的影響，離鄉背井的鬱悶亦加劇來台詩人心中孤寂之情。他們對台灣現實缺乏認同，不停地想要抽離現況，對於他們而言，「真實」是映射出對外在「現實」的不信任。這在洛夫與？弦的詩中表現的特別明顯。洛夫對於「現實」總是感到不安與懷疑，？弦將目光投射於異國或是遙遠的家鄉。即便寫出 阿蓮 這樣親近台灣土地，深深呼喚阿蓮鄉<sup>290</sup>為子宮母體的商禽，其他詩作仍表現出對現實存在的困惑，不停地想要「逃亡」。身具軍人身份的他們不該怕死，不該懷疑，不該不滿現狀，我們可以想見社會對他們設定的框框，這框框應也存在他們心中。「超現實」一方面提供他們探索內在以肯定自我之存在，另一方面高度聯想技巧是詩藝的鍛鍊也形成思想保護。「超現實」成為他們解放靈魂禁錮的出口。軍人激進奪取領導權的異端性格，也促使這群軍旅詩人以超現實主義作為前衛的實驗藝術，進而取代紀弦「現代派」，成為一九六〇年代詩壇的盟主。<sup>291</sup>

不同於法國超現實主義者積極樂觀地面對未來，台灣超現實的內涵融入了存在主義，試圖說出生命失根後的苦澀。洛夫《石室之死亡》就是在這樣的情況下孕育而成：

---

<sup>289</sup> 周伯乃：《西方文藝思潮對我國六十年代文學的影響》，頁 28-29。

<sup>290</sup> 阿蓮鄉位於台灣高雄縣境內。

<sup>291</sup> 劉正忠：《軍旅詩人的異端性格——以五、六十年代的洛夫、商禽、？弦》，頁 180。

一則是因個人在戰爭中被迫遠離大陸母體，以一種飄萍的心情去面對一個陌生的環境，因而內心不時激起被遺棄的放逐感，再則由於當時海峽兩岸的政局不穩，個人與國家的前景不明，致由大陸來台的詩人普遍呈現游移不定、焦慮不安的精神狀態，於是探索內心苦悶之源，追求精神壓力的抒解，希望通過創作來建立存在的信心，便成為大多數詩人的創作動力。<sup>292</sup>

洛夫 詩人之鏡 亦言明「詩」是報復殘酷命運的手段：

攬鏡自照，我們所見到的不是現代人的影像，而是現代人殘酷的命運，寫詩即是對付這殘酷命運的一種報復手段。<sup>293</sup>

台灣超現實詩人將視線停駐於「存在」的議題，他們所探究的並非完全是哲學意義的「存在主義」，而是試圖從中獲得生命的「啟示」，抒解內心那種「被放逐」、「遺棄」的焦慮不安。超現實詩被賦予更深層的使命。又如？弦所言，詩在「收集不幸」：

詩，有時比生活美好，有時則比生活更為不幸，在我，大半情形屬於後者。而詩人的全部工作就在於「收集不幸」的努力上。當自己真實地感覺自己的不幸，緊緊的握住自己的不幸，於是便得到了存在。存在，竟也成為一種喜悅。<sup>294</sup>

所有罪惡、焦慮、空洞、悲哀的負面社會面向，都是詩所要承載的，經由寫作進行「洗鍊」的轉化過程，從壓抑苦悶之中得到救贖，才能獲得心靈的平靜。因此，甜美幸福的生活幾乎在超現實詩中絕跡，詩是他們吐納悲傷之所。詩人以易感、帶有微傷的同情口吻，揭示被日常經驗所掩蔽的現實惡相，道出連我們自己也未

---

<sup>292</sup> 洛夫：關於「石室之死亡」 跋，頁 193。

<sup>293</sup> 洛夫：詩人之鏡，1965，頁 1。

<sup>294</sup> 弦 現代詩短札，頁 49。

察覺的悲哀景象。這種寫作態度是根源於漂泊來台的個體，正思索著該如何在台灣這個陌生環境安身立命，所展開種種的自我問答。這些表現不見得是一九六〇年代台灣整體社會的經驗與現實，然而卻是台灣當時大陸來台的軍旅詩人眼下的現實，內心最真實的心靈活動。

洛夫《石室之死亡》與《外外集》在形式上最大的特色在於對立意象的並存，詩中的意義總是擺盪在對立意象之中，沒有絕對穩定的停留點。死亡的意象隱含「生」與光明的含意，現實的生命也包含著結束、黑暗的敘述。其中「安置與流離」的母題尤其是表現詩人亟亟想要安置自我於外在社會，得到認同與肯定，卻又同時萌發排拒和流離之感。個體「我」擺盪於要或不要，是與不是之間躊躇猶疑，這慢慢的遲疑正是「我」在思量拿捏自身處境與群體的互動。洛夫詩當中呈現一種破碎黑暗的社會病景，雖然這未必是一九六〇的台灣實景，但或許我們可以說這是洛夫排拒抵抗這個現實社會的內心投射，虛構出心中殘破虛弱的社會圖象。這種不落地扎根隨時想回去大陸家鄉，和流離孤寂之情正是這些軍旅詩人的內心寫照。但是他們的確踏在台灣的土地上，不得不在現實中生存，個體想要得到肯定就必須與群體發生關係。「我」否定現狀後隨之而來的空虛，又使詩人積極想要肯定自我，尋找屬於自己的位置，此時安置與流離的力量相互拉扯，心中總是有著「為何我們的臉仍擱置在不該擱的地方」(洛夫《石室之死亡》第三十七首)，「而我只是歷史中流浪了許久的那滴淚」(洛夫《石室之死亡》第三十三首)的悲劇。那種找不到自己的定位而久久不能自己的哀傷，使得詩的意象不論是描述現實、生死、性愛或是創作行為，都顯現出無法安定穩當的意象。這確是反映出來台詩人面對回不去的家鄉與茫然不可知的未來，那種步步遲疑步步難走的躊躇。

商禽詩中不停在逃亡的意象清楚地映射出詩人在戰亂時期的逃難經驗，詩人所要逃亡不是有形的阻礙，而是從生活體驗深深烙在碰也碰不著的精神上。不自覺地，「我」總是想逃，想要從夢境脫離沈悶的現實(白晝)，舒展心靈思維；雖然這在文學上並不是什麼新鮮的說法，或能顯現出什麼特殊時代的生命經驗。但特別的是這個「我」總是逃亡在「侷限」之內，無論怎麼逃，這個逃亡的意象總是在封閉、侷限的狀態下進行，從來沒有真正逃脫到更寬廣地方。詩人選擇的避難所又是另一種封閉自我的形式。夢或者黎明 反復出現「(請勿將頭手伸出

窗外)」,括弧可視為是內心獨語,縱使在一片「穿越」、「釋放」等意象之中,仍不停地警告自己不要將頭手伸出窗外,整首詩舒緩寧靜的背後隱含著緊張與畏懼。這種逃也逃不去,總在「侷限」內逃亡,正反映台灣海島地形的處境,也是當時來台詩人哪也去不了的實際景況,如同受到拘禁。這樣拘禁恰恰不是行動上的限制,而是內心無形的禁錮管制,原本是藉由夢境為逃亡出口,以變形作為改變現況的能動力,好掙脫現實邏輯束縛,但卻在詩中處處出現警告與限制的意象。「我」只能悲哀地繼續進行逃亡的動作抒解內心的精神監禁,但始終逃不出藩籬獲得釋放。

? 弦詩中對於現實的無力感表現在他對於景物的安排上。如 一般之歌、所以一到了晚上 所映現的無非是一些散漫毫不經心的事物拼湊,眼前熟悉的世界經由拆解條列敘述後,安插與上述無關的「陌生」話語或是隱藏著摸不著的「哀傷」。如 一般之歌:「鐵蒺藜那廂是國民小學,再遠一些是鋸木廠/隔壁是蘇阿姨的園子;種些萵苣,玉蜀黍/三棵楓樹左邊還有一些別的」,一連串敘述衣物、雲、樹、郵政總局等生活周遭之「一般」事物,詩人卻淡淡幽幽地說出「總是這個樣子的/五月已至/而安安靜靜接受這些不許吵鬧」。對於這些軍旅詩人而言,經由思鄉的催化,時間的流逝更顯難熬,早已無心於眼前什麼都好的悠閒景致;時間不停地催走,五月又來了,我們卻無法表示些什麼,反共大陸的神話漸漸沈寂,但「而安安靜靜接受這些不許吵鬧」。於是那無法明說的「至於悲哀或正躲在靠近鐵道的什麼地方」,每每看到「鐵道」運輸交通的工具,遂觸發心中想要離去卻不得的悲哀。如流水帳敘述眼前的現實景況時,? 弦詩中的「我」是缺席的, 所以一到了晚上 與 一般之歌 都是如此,在 如歌的行板 也可以發現詩人在這條單調平穩無論如何都得唱下去的人生之歌裡,「我」的主體也是隱遁其中的。除了? 弦諸多思鄉的詩作,我們從超現實詩的形式上亦可想見,詩人與實際現實之間的陌生疏離,心中著想要回去家鄉的苦悶情緒。

台灣超現實詩中「國家社稷」與思鄉主題幾乎是不存在的,詩人所能透露的是對社會的不滿,對生命的困惑,他們不滿的情緒不見得是真正指涉台灣一九五、六 年代的社會。正如之前所言,台灣根本尚未進入資本社會,他們想要表露的那種不安定失落崩毀的茫然感,其實是根源於他們自身的生命經驗,以及心中對哪裡也去不了的膠著情勢感到乏力,因為排拒現實。詩中所揭發的「現實」

景象，就部分詩作而言，與其說是完全為台灣經驗，不如說是悲悵的詩人以西方經驗去「預見」之後的發展，投射心中的憂鬱面。

詩人對於單調重複的每日，感到毫無希望且乏味，預言這個逐漸都市化的城市開始漸漸充滿骯髒與腐味：

我們用鐵絲網煮熟麥子。我們活著。  
穿過廣告牌悲哀的韻律，穿過水門汀骯髒的陰影  
穿過從肋骨的牢獄中釋放的靈魂，  
哈里路亞！我們活著。走路、咳嗽、辯論，  
厚著臉皮佔地球的一部份。  
沒有什麼現在正在死去，  
今天的雲抄襲昨天的雲。

節引 深淵 ，《深淵》

一九六〇年代台灣人口往都市集中，漸趨規模的城市裡頭有著繁華熱鬧的「廣告招牌」，也有「鐵絲網」以及「牢獄」。惡欲與享樂常常就這麼一併容納在都市裡頭，魅惑我們逐漸被染髒的靈魂。自認有知識與覺醒力之人也走在這個空間思考著「哈里路亞！我們活著。走路、咳嗽、辯論」，但是「沒有什麼現在正在死去」，這世界仍然如此運轉，今天與雲與昨天相同，人們也如此墮落與悲哀。知識分子辯論著一些不知所云的辯論，談著一些無關痛癢的問題：

去看，去假裝發愁，去聞時間的腐味  
我們再也懶於知道，我們是誰  
工作，散步，向壞人致敬，微笑和不朽。

節引 深淵 ，《深淵》

人們「假裝發愁」，想要探究自身之存在，不正是一九六〇年代台灣盛行存在主義時的最佳寫照。生存就是「工作」、「散步」般平淡重複，有必要時虛情假意向壞人致敬，維持微笑，尋找永恆。詩人從那樣的氛圍裡以旁觀者的角色，省思這

樣被刻意塑造的荒謬虛偽。

如歌的行板 全詩寫了十九個生活「之必要」，然而這些日常瑣事卻完全非我們之「必要」：

草一般飄起來的謠言之必要。旋轉玻璃門  
之必要。盤尼西林之必要。暗殺之必要。晚報之必要  
穿法蘭絨長褲之必要。馬票之必要  
姑母遺產繼承之必要  
陽台、海、微笑之必要  
懶洋洋之必要

而既然被目為一條河總得繼續流下去的  
世界老這樣總這樣：  
觀音在遠遠的山上  
罌粟在罌粟的田裡

節引 如歌的行板 ，《深淵》

如歌的行板 包羅生活瑣事，從日常到國際戰事，看似羅織生活所有平淡繁瑣，有著無論如何「一條河總得繼續流下去的」無奈，人無法改變世界運轉的模式，善（觀音）與惡（罌粟）永遠對立存在。更進一步解讀這首詩的深層社會意義在於，詩中所顯現的都是西方事物，如「海明威」、「歐戰」、「加農砲」、「盤尼西林」、「法蘭絨長褲」、「馬票」等等，然而卻說是生活在東方的我們「之必要」。這正反映出一九六〇年代，眾人崇尚「海明威」、「艾略特」，將西方現代主義、存在主義納入生活「之必要」的態度。<sup>295</sup>

身為軍人的洛夫在《石室之死亡》裡有諸多對於生死的扣問，這實則緣於身在戰地前線，生命朝夕不保遂引發的詰問，「戰爭，黑襪子般在我們之間搖晃」，「想到戰爭，戰爭是一襲摺不攏的黑裙」，戰爭幾乎是等同死亡與毀滅地侵蝕生

---

<sup>295</sup> 游社媛： 弦「如歌的行板」與國王的新衣 ，收入蕭蕭主編：《詩儒的創造》（台北：文史哲，1994年），頁136、140。

命。一九六〇年代中葉後洛夫身赴越南，詩中所呈現的對越戰深刻的反省，相較《石室之死亡》更為全面，深切體悟到戰爭的醜惡本質，不僅僅只是死亡，在背後是種難以言說的悲哀：

於是你們便在壕塹內分食自己的肢體  
如大夫們以血漿寫論文，以眼珠換取名聲  
那臼砲的一呼一吸多麼動人  
一輪裸日迅速地從鋼盔上滑落  
你們只要通過瞄準器即成不朽

節引《石室之死亡》第二十四首

士兵們在壕溝內應戰，除了生就是死，看著自己的肢體也許就這麼不見，以血肉換取光榮，如大夫們以血漿與眼珠等被解剖的客體，增益自己這個主體。臼砲在呼吸之間發射砲彈，有些生命即刻殞落，而戰士們只要通過一具瞄準器，射擊，打死敵軍，「即成不朽」，成為眾人擁戴的英雄。生命價值與榮耀的對比，詩人所指的「你們」盡是如此殘忍地，病態地割食著自己的軀體，堆砌生命來建築功勳。

再看 清明 與 城市 兩首對戰爭的深刻描述：

我們委實不便說什麼，在四月的臉上  
有淚燦爛如花  
草地上，蒲公英是一個放風箏的孩子  
雲就這麼吊著他走

雲吊著孩子  
飛機吊著炸彈  
孩子與炸彈都是不能對之發脾氣的事物  
我們委實不便說什麼的事物  
清明節  
大家都已習慣這麼一種遊戲

不是哭  
而是泣

節引 清明，《無岸之河》

以及 城市 第二段：

酒吧開在禮拜六  
砲彈開在禮拜三  
裝甲車邊走邊嚼著牛肉餅  
而機槍是一個達達主義者  
把街上的積水  
提升為一片夕陽

節引 城市，《無岸之河》

炸彈如孩子都是不能對之發脾氣的事物，戰爭是洛夫所稱的「我們」（非決策者的大兵），委實不便說些什麼的。戰爭中，人肉如牛肉餅般遭戰車碾過，機關槍如達達主義者一樣全面破壞，「達達」一詞同時也模擬了機關槍掃射的聲音。街上的水竟染地如夕陽般血紅。恐怖殘酷的戰爭令身負軍職的詩人不是放聲地哭，只能暗地悲傷不出聲地「泣」。

台灣一九六〇年代大量接受美援，教育文化方面許多學校靠著外國教會支持而發展。這些外國慈善家發放糖果麵粉等民生物資，到偏遠山地教導民眾學習技能。在形成對外援依賴與習慣之時，詩人卻從這些我們熟悉的模式場景中，深切省思這些自認為善的人究竟是以什麼樣的心態去觀看弱勢？在教堂附設的職業訓練所的結業典禮上，照例刻意安排這些受到幫助的畸形兒「獻唱」，展示成果與表達感激之情。但當「她」表演完了，台下的人們卻沒有留意（根本沒有注意）：

若非她補足一個被蜂蟄過的青梨一般的苦笑，人們一下子還悟不出來她的表演已然完備；而正當我也想以一個苦笑來告別這晚會時，轉身間，突然

被那些宗教家由零落而趨熱烈的掌聲所擊傷。摀住雙耳，我逃到寒風中去，但那些過份明顯的憐憫底掌聲，仍然不斷地向我襲來，正如經書上記載的人們用以擲擊娼妓和耶穌的那些石塊一樣。

節引 傷 2，《夢或者黎明》

商禽不見得是排斥所有樂善之宗教家與慈善團體，而是針對其中「虛偽」、失去「真摯」的部分。那些掌聲如石塊般向「她」與「我」襲來，過份的憐憫對對方反而是種屈辱。耶穌說自認為無罪的就拿起石頭擲向你們認為有罪的娼妓。詩中反諷那些慈善家與宗教家正是如經書上的那些人一樣，虛偽地高高在上，假裝聖潔慈悲地憐憫這些殘缺的弱勢。商禽作品中特別流露出對人我之間的關懷，「鴿子」一詩也透露出對殺戮世界的無奈與憐憫：「相互倚著而抖顫的，工作過仍要工作，殺戮過終也要被殺戮的，無辜的手啊」，「我是多麼想！如同放掉一對傷癒的雀鳥一樣！將你們從我雙臂釋放啊！」，以象徵和平之鴿轉化釋放作惡的雙手，這種同情與憐憫無疑是十分貼近現實層面的。

洛夫、商禽、？ 弦身負軍職，本該遵守「健康向上」的文藝政策，但詩人的身份使他們勇於突破，在文學上以「邪惡的思維」來抵抗傳統「光明社會」的敘述。詩中不斷出現「惡」的象徵，一方面影射了外在高壓政治體制的本質，另一方面也暗示了以「墮落」、「沉淪」的方式來對抗愛國、戰鬥。<sup>296</sup>台灣超現實詩藉由專注於個人性與所謂病態經驗之正視，無形之中，反抗了五四時期以來，以國家社稷與光明社會為敘述傳統的文學模式。

如之前所述，台灣超現實詩中沒有觸及國家政治，而是向內觸發個人式生命經驗。我們可以用奚密之言作為簡短的說明：

詩人對壓抑的社會規範和公共價值體系的反抗是五、六十年代超現實詩的中心主題之一。個人和社會的對立常常隱射在人稱代名詞「我」和「他們」的對立上。「他們」指涉外在世界和社會制約，是習慣性的，盲從的，表面的，懦弱的。<sup>297</sup>

<sup>296</sup> 陳芳明：《現代詩藝的追求與成熟》，頁 155。

<sup>297</sup> 奚密：《邊緣，前衛，超現實——對台灣五、六十年代現代主義的反思》，頁 164

「他們」代表外在社會共同的價值判斷，或是更龐大的國家敘述，小小的「我」如螳臂擋車，與之衝突對立的下場往往只有「我」受到傷害。如商禽詩中，從「我」的眼中看去，鼠嬰如美麗的鳥屍，但對這樣奇幻浪漫的看法，一般囿於思考慣性的人們卻不能領略。當彼此觀念對立時，佔優勢地位的社會敘述——「他們」，竟然選擇直接消滅「我」，「我被他們所投擲的酒瓶埋葬之時」（天使們的惡作劇）。富有自覺的「我」亦被社會上那些虛偽的慈善家和宗教家「過份明顯的憐憫底掌聲」襲擊而傷（傷）。「他們」盲目而無法覺醒，而我是唯一的警醒者，「他們竟這樣的選擇墓塚，羞怯的靈魂／又重新蒙著臉回到那湫隘的子宮／而我乃從一塊巨石中醒來，伸出一隻掌」（洛夫《石室之死亡》第十三首）。

「他們」負責世界的表面運作，是？弦詩中慣於僵化和腐朽生活的人們：

去看，去假裝發愁，去聞時間的腐味

我們再也懶於知道，我們是誰。

工作，散步，向壞人致敬，微笑和不朽。

他們是緊握格言的人！

節引 深淵，〈《深淵》〉

「他們」僅遵格言，循規蹈矩，「我們」縱使洞悉一切，厭倦這種慣性，也只能消極地逃避自己，隨之浮沈，隨整個一九六〇年代文壇存在主義的大環境「去假裝發愁」。在商禽、洛夫、？弦詩中的「他們」有時指涉「社會制約」，有時則指稱文壇上那些守舊的保守勢力，或是？弦詩中那些猛力學習西方而不知所云的人。對「他們」的不滿，洛夫許多詩作更直指為「你們」，以一種「敵視」的觀點對待。<sup>298</sup>然而，這些超現實詩人對社會不滿的激進性格，只存在詩作當中，現實生活上他們仍然是忠於國家社會。

洛夫、？弦、商禽以「超現實」表現內心歷經戰亂的徬徨與失落，他們對現實感到疏離。這種疏離並非是不關懷社會，而是以「幽暗負面」的方式來展現

---

<sup>298</sup> 劉正忠：《軍旅詩人的異端性格——以五、六十年代的洛夫、商禽、？弦為主》，頁147。

社會結構中的孤絕感。在曲折晦澀之中，他們所呈現的是超越現實，尋找「真實」方式以貼近「現實」。

從一九六〇年代陳映真「現代主義底再開發」<sup>299</sup>（1967）之後，到一九七〇年代初期以關傑明、唐文標為主的「現代詩論戰」，<sup>300</sup>和高準「論中國現代詩的流變與前途方向」<sup>301</sup>（1978），大致不離責備現代主義「西化、背離傳統」、「虛無、病態」、「逃避現實，徒有形式空架」，以及「晦澀」；而超現實詩首當其衝。台灣超現實詩作的確大部分都帶有晦澀；但晦澀與情感是否真摯，似乎沒有必然關聯，「晦澀」同時也投射出政治干預文學的時代背景。這種反動政治的「消極抵抗」，在當時雖然不見得是種「自覺」，<sup>302</sup>但身在柔性的霸權宰制之下，如果本身知道被宰制，還能反抗；但重點是，事實上人往往是被掌控的，但卻沒辦法完全意識到；只有少數人具有反思能力，然而行為與意識大部分是矛盾的。<sup>303</sup>

論者站在現實主義的立場批評台灣超現實詩脫離「現實」，但該反映出什麼內容才叫現實呢？如果這恰恰是反映出，大陸來台詩人初來乍到難以言說的離鄉苦悶，與投射出政治干預文化的鑑鏡，又怎麼能說它不是屬於台灣這塊土地那個時空下的「真實」？

李歐梵認為「由於對國內和國際的文化和歷史背景缺乏特定的意識，台灣的現代主義歸根究柢是形式重於內容、風格和技巧重於深刻的哲學意義。由於沒能超越台灣的現實，台灣的現代派詩人或小說家不免帶些『土氣』」。<sup>304</sup>從這段話

---

<sup>299</sup> 陳映真：「現代主義底再開發」，收入趙知悌編著：《文學，休走》（台北：遠行，1976年），頁25-32。

<sup>300</sup> 關傑明著，景翔譯：「中國現代詩人的困境」，《中國時報》人間副刊（1972年2月28-29日），關傑明著，景翔、申健群譯：「中國現代詩的幻境」，《中國時報》人間副刊（1972年9月10-11日）。唐文標：「詩的沒落」，《文季》季刊第1期（1973年8月），唐文標：「什麼時代什麼地方什麼人」，《龍族》第9號（1973年7月）上述唐文標之兩篇文章皆收入唐文標：《天國不是我們的》（台北：聯經，1976年）。

<sup>301</sup> 高準：「論中國現代詩的流變與前途方向」，《文學與社會改造》（台南：德華，1978年）。

<sup>302</sup> 蔡明諺：「向左轉，向右轉：重溯七〇年代台灣現代詩論戰」，成功大學台灣文學系主辦「台灣文學史書寫」宣讀論文（2002年11月23日），頁20-21。

<sup>303</sup> Terry Eagleton, "Toward a Common Culture" in *The Idea of Culture* (Malden, MA: Blackwell, 2000), pp.114-115.

<sup>304</sup> 李歐梵：「台灣文學中的「現代主義」和「浪漫主義」」，《現代性的追求》（台北：麥田，1996年），頁186。

可以解讀成李歐梵認為台灣現代派在內容與思想上，侷限於台灣現實而沒有跟上國際腳步，而染有「土氣」。「土氣」沒有什麼不好，但收入《中西文學的徊想》的譯本採用「地域性」<sup>305</sup>一詞，就帶有貶抑。<sup>306</sup>從前後文的脈絡來看，李氏所指的應是「地方性色彩」。西方現代化之後，中國隨之腳步邁進，談到「現代性」、「現代主義」，總以西方的尺來丈量東方，超現實主義亦是如此，難逃「落後」的命運。如果我們打破對「現代性」的迷思，捨棄「進步」的評判標準，將台灣超現實視為一種發生的行徑，或許我們正好可以用「土氣」的觀點來看，超現實在台灣落地生根後的發展情況。

台灣超現實的確因為特殊的政治因素，以及傳播者的軍旅身份，沒有如法國源流以文學推動社會改革；但這不是「落後」，或是完全礙於對法國超現實主義瞭解不足。而是在文化「移植過程」中，台灣超現實自行修正源流內涵以適應台灣環境的「在地化」過程。台灣超現實的努力不在於推動社會改革，而在文學語言上進行革命，它不直接觸及社會表層，轉以曲折曖昧的方式，傳達藏在日常生活表面下的攝人景象，而這往往出乎意料地，最能揭發細微的真實景況。

---

<sup>305</sup> 李歐梵：《中國現代文學中的現代主義》，《中西文學的徊想》（台北：遠景，1987年），頁53。

<sup>306</sup> 應鳳凰根據此版本指出，「若從李文的角度來看，台灣文學史從六十年代的現代主義邁向七十年代的鄉土文學，彷彿是在開倒車，文學歷史越走越倒退了」。應鳳凰：《十五年來台灣現代主義文學的再評價》，《文學台灣》第21期（1997年1月），頁250。

## 第六章 結論

台灣超現實詩的興起不啻是文學內部對於反共文學的反動，以「我」走出國家民族的「大敘述」，成為大陸來台詩人解放禁錮靈魂的出口。台灣超現實詩人所謂的「超現實精神」，即是標舉「高度聯想」以及「潛意識」，加速現代詩的語言加速精鍊，並從同一單調的反共題材轉向探析個人內在。洛夫等人放棄《創世紀》詩社之前所主張的「新民族詩型」，也沒有如紀弦與覃子豪繼續堅持，詩必須要有民族性，現代詩在他們不斷挑戰官方文藝之下，漸漸脫離附庸於國家政策之下的反共愛國敘述。「國族認同」暫且不需要在詩中明顯表現，詩脫離了傳統「言以載道」的限制，一九六〇年代現代詩在想像的世界裡，以前衛精神抵抗守舊僵化的邏輯思考，奔吐出各式各樣的奇花異朵。這樣的盛景使得詩壇在未來種下無限發展的可能。

台灣超現實詩從傳統文學的實用功能裡跳出來，超現實詩人不認為自己需負責讓大眾理解他們的詩，他們破壞傳統的語法與文法，超越時代所侷限的文字意義。洛夫在《六十年代詩選》緒言 就表示讀者應從傳統藝術中走出來，不要苦苦向現代詩中追求意義，要正視藝術本身在美學上的價值。<sup>307</sup> 弦在 詩人手札 更不諱言地說：「我們不能想像一個落在讀者後面的作家！」<sup>308</sup>雖然同樣是反抗傳統語言的窠臼，但台灣超現實與法國超現實主義在態度上很不同的一點是，台灣將「超現實」以前衛自視，或套句 弦所說的「你盡量向前跑，他們（按：讀者）會追得上你，今天追不上，明天會追得上」。<sup>309</sup>但是法國超現實主義卻認為人人都可成為詩人，皆能運用「超現實」，人人在潛意識信息面前都是平等。這或許和法國源流本身具有非常強烈的社會主義背景有關；而台灣過於強調美學與個人，反而將自己塑造成站在懸崖邊冒險革命的菁英份子。

---

<sup>307</sup> 洛夫 緒言， 弦、張默（主編）《六十年代詩選》，（高雄：大業），1961，頁 v。  
亦收入洛夫《詩人之鏡》，改題為 中國現代藝術運動的證詞，（高雄：大業），1969。

<sup>308</sup> 詩人手札 初刊於《創世紀》第十四、十五期，1960年2月、5月。後改題為 現代詩短札，收於 弦《中國現代詩研究》。 弦 現代詩短札， 弦《中國現代詩研究》，（台北：洪範），1981，頁 53。

<sup>309</sup> 弦： 現代詩短札，頁 53。

在革新文學傳統方面，洛夫跳脫了五四以來的抒情、感時憂國，以濃烈錘重的句子整齊地在十行之內，實驗以繁複的意象承載苦悶人生。他在詩中大量融合原本對立的意象，如善惡、生死、神獸，嚴肅地看待生命無常的擺盪與掙扎。？弦詩則鍛鍊出音樂的節奏感，斷句與相似句法自然融為詩中情緒，他自由運用詩句的長短和重複主題句，使詩自身內含韻律，又塑造奇異嶄新的意象；使詩革除了新月派重視韻律而失了詩素的弊病。商禽在形式上的開創是以詩的本質灌入散文的框架中，開啟散文詩一途。在技巧上商禽將原本置於傳統詩之外的「趣味」，帶入現代詩中，使其成為諷刺現實的「黑色幽默」。商禽的作品裡人生有了詼諧、非嚴肅的一面，嘻笑鬥罵間，變形的現實深藏難以言說的悲哀。

超現實主義在台灣一九六〇年代始終被刻意忽略法國源流傾向法共和走向社會革命等面向，復加台灣超現實詩人本身軍旅身份與黨政體制相依靠攏，這使得台灣超現實雖與法國同樣生發於戰後，卻不具備激起改革社會的反思動力。台灣超現實詩所反映的現實是根源於這些來台軍旅詩人的離鄉的苦悶，他們向內觸發無法明說的愁苦，以超現實手法來隱蔽，鑑照出對社會情勢的不滿與對現實的排拒。《石室之死亡》與《外外集》裡的母題反映詩人對內對外安身立命的深思，即便內容非常凝重，充滿猛力破壞、踐踏等摧毀性動詞，但是所有對立意象之間的擺盪，卻哀傷地透露出那種顛沛來台，難以安置自我居處的焦慮。或是在《夢或者黎明》之中那個永遠逃亡在侷限之中的「我」，在《深淵》之中跳盡人格，在欲望與信仰之間等待救贖的「我們」，即使平淡日常生活的敘述總轉出柔勁的憂鬱。台灣超現實詩彰顯「我」的個體吶喊，力抗公共價值與國家敘述。他們透過心眼所鑑照出來的現實層面，不完全是台灣一九六〇年代的整體風貌，卻是大陸來台詩人內心的真實景況。

一九六〇年代，一波波檢討與擁護傳統的聲浪中，台灣超現實被背負著數典忘祖的罪名，成為最西方前衛、反叛傳統的「浪子」。<sup>310</sup>原本「傳統」與「現代」之爭，自五四時期便爭論不休，一九五〇年代也有覃子豪與蘇雪林對象徵主義李金髮的爭論。但在一九六〇年代焦點轉移至超現實主義，台灣超現實在筆戰中變成與「傳統」針鋒相對的「現代」代表，等同於「破碎」、「混亂」等負面文

---

<sup>310</sup> 余光中：《古董店與委託之間》，《掌上雨》（台北：文星，1964年），頁202。

學術語。台灣超現實雖然抵抗傳統，開創新意；但他們也不得不面對讀者與回應詩壇的質疑。在陣陣針砭之中，台灣超現實開始反思檢討，如何修正呼應傳統精神與現代要素，回歸中國。

誠如之前所述，台灣超現實詩在一九六〇年代是以個體對抗國家敘述，強調個體之覺醒；然而卻因為過於強調「個體」而無意間傷害了詩的社會性。台灣超現實詩少有與社會直接互動亦是不爭的事實。在一九六〇年代中葉時，即有尉天驄、王禎和與陳映真所主辦的《文學季刊》批判現代主義脫離現實。到了一九七〇年代因為台灣政經情勢轉變，以輕工業、加工業為主導的民間經濟從嚴密的統治經濟走向自由化與國際化，國民總生產額也在一九六〇至一九七〇年間增到十二倍；在經濟逐漸起飛的條件下，台灣也逐漸從美援文化反思台灣現實，重視描寫本地鄉土的現實主義。<sup>311</sup>台灣在外交上接連受挫遇到困境，保釣運動、退出聯合國以及中美斷交等造成民族意識的高昂；台灣不再代表中國，知識分子必須進行自我定位的轉移，追尋認同及反西方思想的論戰隨之而起。

在這樣的情況下，超現實被認為是「病態」、「不合邏輯」、「背離民族性」、「游離現實」而遭受強烈質疑，這波反對的浪潮已非是一九六〇年代余光中等人的零星砲火；台灣超現實所面對的是來自關傑明與唐文標以及尉天驄、陳映真《文季》，和標舉明朗風格以及中國民族意識的《龍族》詩社。面對這勢不可擋的浪潮，台灣超現實詩在一九七〇年代有了重大的轉變。台灣超現實詩擴大了現實的視野，從內心浮出現實，不再只專注經營個人感覺，個體與他者不再疏離；文字上從錘重濃烈轉向精鍊輕盈，色彩從灰暗混亂漸漸明亮，意象不再處處被「殺戮」、「踐踏」、「摧毀」一片死寂，而開始活潑具有生命力地流動。這是現代詩史中值得我們注意且有待深究之處。

洛夫在一九六〇年代末期曾呼應詩壇對於超現實的諸多批評，而在《超現實主義與中國現代詩》指出超現實不只是個人潛意識的探險，還要能擁抱現實反映時代精神，發展知性的超現實手法，注入中國「禪」的境界，他稱這是修正過後的超現實主義。一九七〇年代初期洛夫出版的《魔歌》可視為理論的落實，從個體覺醒轉向注意現實的里程碑。相較於商禽、碧果等前行代的超現實詩人，洛

---

<sup>311</sup> 葉石濤：《台灣文學史綱》二版（高雄：春暉，2000年），頁138-139。

夫在一九七〇年之後的詩創作力猶是強健，在台灣相繼出版新作《魔歌》、《時間之傷》、《釀酒的石頭》、《月光房子》、《天使的涅槃》、《隱題詩》、《雪落無聲》以及二〇〇一年的長詩《漂木》，對於人生整體與現實的詮釋，當有一番演變，「超現實」已然融為煉字煉意的必需而非侷限。

一九七〇年之後富有超現實風格的，除了洛夫、商禽、碧果等前行代，後起之秀蘇紹連也擴展了超現實的不同面向。一九五〇年代已初露頭角的羅英在一九八〇年代集結了第一本個人詩集《雲的捕手》。他們的早期作品延續前行代詩人的特長，蘇紹連詩早期的形式與母題不少都脫胎自洛夫與商禽詩中，如《茫茫集》中以錯亂、非邏輯的方式表達生命存亡的「存在之茫然」，<sup>312</sup>就是延續一九六〇年代超現實詩的思維。蘇紹連擅於使用「變形」和以散文形式寫詩也都源自商禽。<sup>313</sup>一九七〇年之後的超現實詩人明顯地擴張詩境，不再侷限於封閉的心靈，他們活潑地運用色彩增強詩的現實性與寫實景物；我們尤其可在女性詩人的超現實詩看到這點特質。她們善於運用生活物件排列成流動的空間，以敏銳的感官觸覺輕巧置換眼前的現實，安插一幅幅秀麗又帶冷性的圖象。

從以上諸位詩人可證，台灣超現實詩不絕於一九六〇年代。台灣超現實詩從個體的感覺經營擴展到外在現實的景物摹寫再到呼應實際社會運動；轉折之中將超現實揉合為詩作技巧，自由運用於內在與外在的表現，不再惑於超現實與社會之對立。

一九六〇年代的台灣超現實重新賦予詩新的秩序，也造成現代詩流於晦澀的刻板印象。如果我們認同「超現實」對於詩人而言，是種難以抗拒的靈感泉源，那麼超現實魅惑之開端吸引的就是那份單純渴望蛻變之詩心。洛夫曾在《雪崩》

自序 為自己創作風格的演變作個階段性的註解：

一個詩人畢其一生不可能只寫一種風格的詩而不變，他如要追求自我突破，就必須不斷佔領，又不斷放棄。<sup>314</sup>

<sup>312</sup> 李癸雲：蘇紹連詩中的存在悲劇感，《與詩對話——台灣現代詩評論集》（台南縣：台南縣文化局，2000年），頁133。

<sup>313</sup> 蘇紹連曾自謂受到商禽散文詩的影響。蘇紹連：三個夢想，《隱形或者變形》（台北：九歌，1997年），頁226。

<sup>314</sup> 洛夫：自序，《雪崩》（台北：書林，1994年），頁1。這段話原是洛夫大陸版《詩

我們從今日來看一九六〇年代台灣超現實詩對於詩素的鍛鍊，想像力的提昇是有正面幫助的，然而超現實詩的書寫即便是行家都有失手之虞，完全切斷了聯想的邏輯，而失去閱讀的可能，更遑論初學者畫虎類犬。但誠如超現實的基本宗旨是在解放心靈，豐富我們對於世界的認知，經過一番蛻變修正後，我們已然看見詩人日後逐漸得心應手運用超現實手法，而不侷限於生死存在等命題。詩境的擴大是超現實詩逐漸走向臻成之處。詩在不斷的創新中才能再生，流動而不僵化，而一位負責任的詩人永遠不會滿足於現況。現代詩也永遠不滿足任何穩定的書寫模式。超現實之於現代詩也是如此。

## 參考書目

### 一、詩集

- 白萩：《蛾之死》，台北：藍星詩社，1958年。
- 白萩：《風的薔薇》，台中，笠詩社，1965年。
- 白萩：《白萩詩選》，(二版)台北：三民，1977年。
- 羊子喬、陳千武主編：《廣闊的海》，台北：遠景，1982年。
- 羊令野：《羊令野自選集》，台北：黎明，1979年。
- 洛夫：《靈河》，高雄：創世紀詩社，1957年。
- 洛夫：《石室之死亡》，高雄：創世紀詩社，1965年。
- 洛夫：《外外集》，高雄：創世紀詩社，1967年。
- 洛夫：《無岸之河》，台北：大林文庫，1970年。
- 洛夫：《魔歌》，台北：中外文學，1974年。
- 洛夫：《因為風的緣故》，台北：九歌，1988年。
- 洛夫：《雪崩》，台北：書林，1994年。
- 商禽：《夢或者黎明》，台北：十月，1969年。
- 商禽：《夢或者黎明及其他》，台北：書林，1988年。
- 商禽：《商禽 世紀詩選》，台北：爾雅，2000年。
- 張默、 弦編：《六十年代詩選》，高雄：大業，1961年。
- 張默、 弦編：《七十年代詩選》，高雄：大業，1967年。
- 張默編：《中國當代十大詩人選集》，台北：源成，1977年。
- 張默編：《感風吟月多少事》，台北：爾雅，1982年。
- 莫渝編譯：《法國 20 世紀詩選》，台北縣新店市：河童，1999年。
- 虞君質主編：《現代戰鬥文藝選》，台北：中華文化，1956年。
- 弦：《深淵》，台北：眾人：1968。
- 弦：《 弦自選集》，台北：黎明，1977年。
- 弦：《 弦詩集》，台北：洪範，1981年。

錦連：《錦連作品集》，彰化：彰化縣立文化中心，1993年。

羅英：《雲的捕手》，台北：林白，1982年。

羅英：《二分之一的喜悅》，(二版)台北：九歌，1987年8月。

蘇紹連：《茫茫集》，彰化縣：大昇，1978年。

蘇紹連：《河悲》，台中縣豐原市：台中縣立文化中心，1990年。

蘇紹連：《童話遊行》，台北：尚書，1990年。

蘇紹連：《隱形或者變形》，台北：九歌，1997年。

蘇紹連：《驚心散文詩》，台北：爾雅，1990年。

## 二、 中文論著

中國文藝協會主編：《自由中國文藝創作集》，台北：正中，1954年。

文訊雜誌社編輯：《光復後台灣地區文壇大事記要(增訂本)》，台北：文建會，1995年。

尹雪曼主編：《中華民國文藝史》，台北：正中，1977年。

丘為君、陳連順編：《中國現代文學的回顧》，台北：龍田，1978年。

古繼堂：《台灣新詩發展史》，(增訂二版)台北：文史哲，1997年。

白萩：《現代詩散論》，台北：三民，1977年。

白靈、徐望雲：《 弦、鄭愁予詩歌欣賞》，南寧：廣西教育，1998年。

羊子喬：《蓬萊文章台灣詩》，台北：遠景，1983年。

老高放：《超現實主義導論》，北京：社會科學文獻，1997年。

何寄澎主編：《文化、認同、社會變遷：戰後五十年台灣文學國際學術研討會論文集》，台北：文建會，2000年。

余光中：《掌上雨》，台北：文星，1964年。

余光中：簡介四位詩人，《左手的繆思》，台北：大林，1977年，頁57-68。

呂正惠：現代主義在台灣，《戰後台灣文學經驗》，台北：新地，1995年，頁3-42。

李癸雲：《與詩對話 台灣現代詩評論集》，台南縣：台南縣文化局，2000年。

李桂芳：《逆聲與變奏的雙軌 現代詩語言觀的典範化與延變之研究》，台北：

- 淡江大學中文研究所碩士論文，1999年6月。
- 李歐梵：《中國現代文學中的現代主義》，《中西文學的徊想》，台北：遠景，1987年，頁25-55。
- 李歐梵：《台灣文學中的「現代主義」和「浪漫主義」》，《現代性的追求》，台北：麥田，1996年，頁175-190。
- 村野四郎著，洪順隆譯：《現代詩探源》，(二版)台北：文史哲，1984年。
- 杜國清著譯：《西? 順三郎的詩與詩學》，高雄：春暉，1980年。
- 孟樊：《當代台灣新詩理論》，(二版)台北：揚智，1998年。
- 林亨泰著，呂興昌編定：《林亨泰全集》，彰化市：彰化縣立文化中心，1998年。
- 林明德等人編著：《中國新詩賞析》，(修訂二版)台北：長安，1981年。
- 林耀德：《觀念對話》，台北：漢光，1989年。
- 邱言曦：《言曦五論》，發行人：邱言曦，1960年。
- 侯吉諒主編：《洛夫「石室之死亡」及相關重要評論》，台北：漢光，1988年。
- 封德屏主編：《台灣現代詩史論——台灣現代詩史研討會實錄》，台北：文訊，1996年。
- 柯慶明：《六十年代現代主義文學?》，邵玉銘、張寶琴、弦編：《四十年來中國文學》，台北：聯合文學，1995年，頁85-146。
- 柳鳴九編：《未來主義 超現實主義 魔幻現實主義》，台北：淑馨，1990年。
- 洛夫：《詩人之鏡》，高雄：大業，1969年。
- 洛夫：《詩的探險》，台北：黎明文化，1979年。
- 紀弦：《新詩論集》，高雄：大業，1956年。
- 紀弦：《紀弦論現代詩》，雲林縣：藍燈，1970年。
- 唐文標：《天國不是我們的》，台北：聯經，1976年。
- 奚密：《現當代詩文錄》，台北：聯合文學，1998年。
- 奚密：「變調」與「全視」：商禽的世界，收入商禽：《商禽 世紀詩選》，台北：爾雅，2000年，卷前頁10-30。
- 高準：《文學與社會改造》，台南：德華，1978年。
- 張秉真、黃晉凱：《未來主義 超現實主義》，北京：中國人民大學，1994年。
- 張漢良、蕭蕭編著：《現代詩導讀(導讀篇二)》，台北：故鄉，1979年。

- 張漢良：《中國現代詩的「超現實主義風潮」——一個影響研究的仿作》，《比較文學理論與實踐》，台北：東大，1986年，頁73-90。
- 張默：《夢從樺樹上跌下來》，台北：爾雅，1998年。
- 莫渝：《法國文學筆記》，台北：桂冠，2000年。
- 莫詒謀：《柏格森的理智與直覺》，台北：水牛，2001年。
- 陳紀滢：《文藝運動二十五年》，台北：重光文藝，1977年。
- 寒爵：《寒爵自選集》，台北：黎明文化，1978年。
- 彭瑞金：《台灣新文學運動40年》，（二版）台北：春暉，1998年。
- 曾長生：《超現實主義藝術》，台北：藝術家，2000年。
- 游社媛：《弦「如歌的行板」與國王的新衣》，收入蕭蕭主編：《詩儒的創造》，台北：文史哲，1994年，頁135-153。
- 覃子豪：《覃子豪全集》，台北：覃子豪全集出版委員會，1968年。
- 費勇：《洛夫與中國現代詩》，台北：東大，1994年。
- 楊小濱：《否定的美學》，台北：麥田，1995年。
- 楊宗翰：《十問《觸覺生活》——筆訪「台灣藍波」黃荷生》，《台灣文學的當代視野》，台北：文津，2002年，頁197-201。
- 楊宗翰：《中化「現代」——紀弦、現代詩與現代性》，《台灣現代詩史：批判的閱讀》，台北：巨流，2002年，頁285-315。
- 楊熾昌著，呂興昌編訂，葉笛譯：《水蔭萍作品集》，台南：台南市立文化中心，1995年。
- 葉石濤：《台灣文學史綱》，（二版）高雄：春暉，2000年。
- 葉維廉：《洛夫論》，收入洛夫：《因為風的緣故》，台北：九歌，1988年，頁317-372。
- 葉維廉：《從現象到表現》，台北：東大，1994年。
- 道藩文藝中心主編：《張道藩先生文集》，台北：九歌，1999年。
- 趙知悌編著：《文學，休走》（現代文學的考察），台北：遠行，1976年。
- 弦：《中國現代詩研究》，台北：洪範，1981年。
- 劉心皇：《導言：自由中國文學三十年》，收入劉心皇編：《當代中國新文學大系》，台北：天視，1981年，頁1-358。
- 劉北成：《本雅明思想肖像》，上海：上海人民，1998年。

- 劉正忠：《軍旅詩人的異端性格——以五、六十年代的洛夫、商禽、弦》，台北：台灣大學中國文學研究所博士論文，2001年1月。
- 劉紀蕙：《孤兒——女神負面書寫》，台北：立緒，2000年。
- 蔣年豐：《戰後台灣經驗中的存在主義思潮——以沙特為中心》，收入宋光宇編：《台灣經驗（二）——社會文化篇》，台北：東大，1994年，頁1-25。
- 蔡源煌：《從浪漫主義到後現代主義》，（修訂八版）台北：雅典，1998年。
- 鄭明嫻：《當代台灣文藝政策的發展、影響與檢討》，鄭明嫻編：《當代台灣政治文學論》，台北：時報，1994年，頁11-68。
- 蕭瑞瓊：《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後台灣之發展 1945-1970》，台北：東大，1991年。
- 蕭蕭編：《詩魔的蛻變》，台北：詩之華，1991年。
- 簡政珍：《詩心與詩學》，台北：書林，1999年。
- 顏元叔：《談民族文學》，台北：學生，1973年。
- 鐘玲：《現代中國繆司》，台北：聯經，1989年。

### 三、 期刊論文及會議宣讀論文

- 丁旭輝：《艱澀外衣下的清晰意向——論水蔭萍、洛夫的超現實詩與北島的朦朧詩》，《笠》233期，2003年2月，頁83-130。
- 白萩：《超現實主義的檢討（一）》，《笠》第8期，1965年8月，頁42-44。
- 安東次男著，葉笛譯：《法國詩史——在達達——超現實主義的潮流中（上）》，《笠》第18期，1967年4月，頁10-15。
- 安東次男著，葉笛譯：《法國詩史——在達達——超現實主義的潮流中（下）》，《笠》第19期，1967年6月，頁22-27。
- 余光中：《第十七個誕辰》，《現代文學》第46期，1972年3月，頁11-27。
- 杜國清：《寫在〈密林詩抄〉之後》，《現代文學》第16期，1963年3月，頁76-80。
- 周伯乃：《西方文藝思潮對我國六十年代文學的影響》，《文訊》第13期，1984年8月，頁28-39。
- 張漢良：《為前衛下定義》，《現代詩》復刊第11期，1987年12月，頁3-4。

- 張漢良：超 / 超 / 超 現實主義 ，《聯合文學》第 9 卷第 6 期，1993 年 4 月，頁 194-195。
- 張默：「 弦研究資料初編」補遺 ，《書評書目》第 34 期，1976 年 2 月，頁 89-95。
- 張默：從繁富到清明 六十年代新詩 ，《文訊月刊》第 13 期，1984 年 8 月，頁 82-118。
- 陳芳明：反共文學的形成及其發展 ，《聯合文學》第 17 卷第 7 期，2001 年 5 月，頁 148-160。
- 陳芳明：台灣現代文學與五 年代自由主義傳統的關係 ，國立政治大學中文系主辦，「現代主義與台灣文學學術研討會」宣讀論文，2001 年 6 月 2-3 日。
- 陳芳明：橫的移植與現代主義之濫觴 ，《聯合文學》第 17 卷第 10 期，2001 年 8 月，頁 136-148。
- 陳芳明：現代詩藝的追求與成熟 ，《聯合文學》第 19 期第 2 卷，2002 年 12 月，頁 152-163。
- 陳鴻森：變調之鳥 商禽詩集「夢或者黎明」，*《笠》*第 51 期，1972 年 10 月，頁 77-81。
- 楊澤：天使、嬰粟及蕩娃惡少 試論 弦的詩 ，政治大學中文系主辦：「現代主義與台灣文學學術研討會」宣讀論文，2001 年 6 月 2-3 日。
- 萬胥亭訪問，莊美華整理：捕獲與逃脫的過程 訪商禽 ，《現代詩》復刊第 14 期，頁 23-38。
- 葉維廉：在記憶離散的文化空間裡歌唱 論 弦記憶塑像的藝術 ，《中外文學》第 23 卷第 3 期，1994 年 8 月，頁 74-104。
- 董崇選：讀劉紀惠《超現實的視覺翻譯：重探台灣現代詩「橫的移植」》，《中外文學》第 24 卷第 8 期，1996 年 1 月，頁 126-131。
- 廖咸浩：逃離國族 五十年來的台灣現代詩 ，《聯合文學》第 11 卷第 12 期，1995 年 10 月，頁 138-147。
- 劉岳兵：詩魔的禪悟 禪學的匯通 試論洛夫詩路歷程中超現實主義 ，《幼獅文藝》第 77 卷第 2 期，1993 年 2 月，頁 48-55。
- 弦：踩出來的詩想 ，《現代詩》復刊第 14 期，1989 年秋季號，頁 18-20。

- 弦：他的詩 他的人 他的時代 論商禽《夢或者黎明》，《創世紀詩雜誌》第 119 期，1999 年夏季號，頁 22-33。
- 蘇其康：評 弦的「深淵」，《現代文學》第 40 期，1970 年 3 月，頁 259-268。
- 應鳳凰：十五年來台灣現代主義文學的再評價，《文學台灣》第 21 期，1997 年 1 月，頁 246-264。
- 蔡明諺：向左轉，向右轉：重溯七十年代台灣現代詩論戰，成功大學台灣文學系主辦「台灣文學史書寫」宣讀論文，2002 年 11 月 23 日。
- 蕭蕭：跌落在深淵裡的樺樹夢 論 弦的《深淵》，《創世紀》第 119 期，1999 年夏季號，頁 4-13。

#### 四、西文論著

- Bürger, Peter 著，蔡佩君、徐明松譯：《前衛藝術理論》(Theorie der Avantgarde)，台北：時報文化，1998 年。
- Mary Ann Caws, Rudolf Kuenzli & Gwen Raaberg 編，林明澤、羅秀芝譯：《超現實主義與女人》(Surrealism and Women)，台北：遠流，1995 年。
- McFarlane Bradbury, Malcolm & James McFarlane，胡家巒等譯：《現代主義》，上海：上海外語教育，1992 年。
- Roger Cardinal & Robert Stuart Short 著，賴傳鑑譯：超現實主義，《藝術家》，第 7 卷第 3 期，1978 年 8 月，頁 10-95。
- Sarane Alexandrian 著，李長俊譯：《超現實主義的藝術》，(二版)台北：大陸書店，1974 年。
- Sheldon Appleton 著，施國勳譯：沈寂的學生與台灣的前途，收入丁庭宇、馬康莊主編：《台灣社會變遷的經驗——一個新興的工業社會》，台北：巨流，1986 年，頁 193-208。
- Walter Benjamin 著，賈順厚譯：超現實主義——歐洲知識界之最後一景，收入陳永國、馬海良編：《本雅明文選》，北京：中國社會科學，1999 年，頁 189-201。
- Yvonne Duplessis 著，老高放譯：《超現實主義》，北京：三聯書店，1988 年。

André Breton, *What is Surrealism? Selected Writings*, Franklin Rosemont, ed., New York: Pathfinder, 1978.

Terry Eagleton, "Toward a Common Culture" in *The Idea of Culture*. Malden, MA: Blackwell, 2000, pp.112-131.

Yu Kwang-chung. Ed and trans. *New Chinese Poetry*. Taipei: Heitage Press, 1960.