

四種長詩的可能：

從洛夫、簡政珍、陳克華、林耀德的長詩 創作探索起

陳建民*

〔摘要〕

中文現代詩的長詩創作，近年來頗有更新。本文嘗試從六個面向來探索中文現代長詩的可能拓展：意象的稠密度、現實的虛實指涉、意象的環扣、文類的跨越、詩的說話者、互植的文本。且集中在八〇年代以來，四位創作了長詩而顯出特癖性的詩人：洛夫、陳克華、簡政珍、林耀德。他們提供了四種長詩的可能路線。陳克華的超時空處理結合了抒情敘述，林耀德的文類跨越及文本互植帶動了敘述。洛夫在敘述的順時性下，用比喻與象徵的手法處理意象，簡政珍使意象與瞬間互相結合，造成多重時空的互跳互轉。

關鍵字：現代詩 長詩 意象 洛夫 陳克華 簡政珍 林耀德

前 言

中文現代詩多年來蓬勃發展，短詩的創作在質與量上，頗為驚人，顯出了新文學萌芽至今，中文白話的深沈潛力以及詩人的旺盛生命力。逐漸的，短詩無法承載詩人龐大的創作動機與氣勢，長詩遂步步現身。長詩有其篇幅擴大的

* 國立中興大學外國文學系副教授

基本需要，詩的敘述頗為重要，近年來這方面大有變新。本文嘗試從六個層面：意象的稠密度、現實的虛實指涉、意象的環扣、文類的跨越、詩的說話者、互植的文本，探索中文現代長詩創作體式的可能方向，祈能對長詩寫作有所貢獻。八〇年代及前後的優質詩人相當多，難以全數羅列，本文先從四位寫長詩而個人特癖易於探索的詩人談起，洛夫、陳克華、簡政珍、林耀德，且拘守於他們某些引人注目的長詩作例。

詩本不分長短，但詩的行數一旦增加到難以稱為短詩之時，詩人就必須面對一種行數延展的問題，也就是形式意義上，詩行大大擴增的延展問題，也就是長詩的書寫。由於長詩與短詩之間，在認定上必有一段模糊地帶，所以對詩的長短加以定義區分，或謂對長詩下定義，並不是本文的旨趣所在。可以說，對長詩創作的探索才是本文的重點。一般長詩大都傾向於敘事，因此對長詩的處理，詩人易偏於說故事。這樣的寫法，故事情節的重要性相對的提高許多，甚至常常超越了詩質的供給。詩質指詩的語言文字有別於一般散文口語的那種質地密度與特徵；換言之，細指詩行的節奏聲音押韻、字的指涉與比喻意義、語調情感、意象與概念、以及形式的設計等等。敘事的寫法，長詩容易變成了情節在主導，甚至詩中的敘述的文字讀來如同散文，至於語言的運用，則偏重在交代事件，自然不會採用另一種側重非情節的、非故事的、感官的、片斷的意象，來反映現實世界。有些長詩則傾向教誨訓示，喜以抽象的哲學性言語，來傳達人生的真理。這樣的寫法，彷彿明白示眾的道德訓誨，以致言語的運用頗為遠離了詩的領域。艾略特（T. S. Eliot）晚年寫的詩已從早期的〈荒原〉偏離了，結果我們所看到的是個比較喜愛心靈訓話的老人家，而非當年觀事觀物思維敏銳的詩人。

台灣幾十年來，有許多長詩傾向這兩種寫法：敘述故事，或宣講道理。值得注意的是，以詩說故事或以詩講道理，這樣的詩作仍屬保守而傳統，因為其時間流動的處理，偏向於外在的、物理的、故事情節的時間，不似心靈意識流所造成的時間感，是另一種心內的、順時的、雜有蒙太奇跳接的流動，這種內在意識的強調，自然就使詩倚重了意象，更進一步的構成了意象為主的思維流

程。現代有現代的特質，從法國的普魯斯特（Marcel Proust）強調感官層面的微小記憶，英國的吳爾芙（Virginia Woolf）注重生活的瑣碎細節，喬埃斯（James Joyce）偏好有系統的象徵性描寫多重意識、多層時間，以及美國的福克納（William Faulkner）喜好由多重觀點來架構人生真相，這些文人把寫作文字的處理，推展到嶄新的面相，以致凡作品想躍進現代而欲帶有現代味道的，都不得不講究從心內向外界觀看，並採用一種由意識來反映多層時間、多重空間的方法。¹ 大體來說，這些現代特質早已大大的滲進了詩的寫作，而且從意識來反映多層次時間的這種傾向，使詩的創作不得不倚重意象的運用，因為意象和心理意識有太多的關連，意象之間更存有並列的、跳接的可能。所以，我們來檢視意象與意識結合的方法，以及意象在詩中的稠密度，大致足以讓我們在檢驗當代長詩之時，有了方便的基礎尺碼。

但是意象使用在長詩之中，由於個人風格的差別，濃密有別，焦點也迥然不同。有些詩人會在某幾詩行裡，展現了短詩一般的稠密度，將意象的重要性擺在主體之側的喻詞位置，但有些詩人開始直接針對意象的特質與構成，嘗試把意象當作詩中的主角，盡量發揮其潛能。綜觀一般的長詩，有些詩企圖跳出了短詩篇幅的拘限，改而將意象用來觀照時空。有些詩，則刻意在詩與其他文類的交接地帶徘徊，似乎有意要測試詩的包容能力。所以本文試從洛夫、簡政珍、陳克華、林耀德等四位詩人，來觀看八〇年代以來，長詩所拓展的不同形貌。

一、意象的稠密度

洛夫在《天使的涅槃》這本詩集裡有兩首長詩：〈非政治性的圖騰〉和〈天使的涅槃〉。大體來看，這兩首詩似乎和一些以故事為主的長詩相近，但一閱

¹ Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Trans. Willard R. Trask (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1974). 張平男譯：《模擬：西洋文學中現實的呈現》（台北：幼獅，1980），703頁。

讀，就發現有明顯不同。主要差別在於意象的稠密度。也就是說，一旦敘述與意象在詩行中一起流動了起來，兩者之間隨即產生了一種相似與對比的辯證關係。在此「敘述」的字義，偏指「進展」，是某個事件在順時間的前進而流動之下的發展變化。近似於小說的敘述。至於「意象」，基本上，著重其從文字上所顯出的靜態圖畫功用，以及其顯現感官經驗的功能，包括了一般所說的純粹的、比喻的、象徵的三類意象。² 此外，本文還特別把意象界定為一種「文字將形象轉化成意象」，是「以時間性的文字創造空間性的意象」那種意象，也可說「意象是形象空間靜態的轉形」。³ 當然是在作者心內的轉化。這意象亦含有一種類似心境的那種內涵。「辯證」在此指一種主客之間一來一往、一正一反的動態式互相影響，是文學用語，並非哲學。

〈非政治性的圖騰〉這首詩有一個副標題：「謁中山先生故居」，也有一個「散文」的序，延續了一種古典詩的傳統。「序」裡說明了整首詩的企圖和思維的大方向。既然詩人的詩作「目的」已昭然若揭，那麼整首詩那種本來得以又隱約又迂迴的趣味，就相對的減少了許多，可是這幾乎又是現代詩讀者的預設印象。表面上來看，若閱讀只是隨著詩行，順應時序的安排而閱讀，當然某個故事的輪廓，必定會在讀者的心中有所清晰的具體化。於是本詩的內容，也會在故事的情境裡清楚展現。若是這樣，這首詩的趣味在那裡呢？

本詩主要的心意焦點，是詩中人參觀了中山先生的故居，聽見了中山先生的錄音帶，於是聯想到近代中國的歷史與災難，所引發的感慨。這是一個典型的有故事情節的敘述，但是字裡行間的意象，卻使詩的企圖充滿了複雜性。表面上是描述「情節背景」的文字，例如「比小學課本裡的翠亨村 / 多了一些 / 複製品的風景 / 一些 / 會講普通話的雀鳥」，實際上卻已注入了詩中人的觀點，相當是透過了意象所呈現的。「複製品」的風景，隱約指涉了當前現實和當年原貌的迥異，時間塗抹了現實，也暗示了現今政權開放之後，與外面世界

² 張漢良：〈論詩的意象〉，《現代詩論衡》（台北：幼獅，1981），1-25頁，以及 Gilbert H. Muller and John A. Williams, eds., *The McGraw-Hill Introduction to Literature*, (Taipei: Taipei Publications Trading Company, 1985), p.388.

³ 簡政珍，《語言與文學空間》（台北：漢光，1989），88、111頁。

相互接觸時，所使用的一種粉飾工作。雀鳥會講「普通話」，當然也隱藏了一種「開放流通」的動機，只不過動機另有奧妙：不論是否敵對，到中山先生故居訪問的人都有一個共同的語言根柢，就是所有中國人多年來口裡流轉的那個母語。詩從一種潛藏的正面期許裡，發出了反諷的語調。

意象的反諷特質是這一首詩的主要部分：

一個 Republic

與

另一個 Republic

默默相對無言

而中間的玫瑰除了發出愛的電波

還能說些甚麼？

詩行的排列，暗示了兩岸對峙的狀態。重複了兩次的英文是一個外來的政治理念，不過仍然停在原文而尚未消化的階段。雖是個名詞的引用，但還未體會到 Republic 這個字的真正內涵，兩岸皆如此。

到底兩岸的對峙是為了解什麼？所有的問答都是一片沈默。而沈默的原因，有可能是和玫瑰所發出愛的電波，產生了一種相對的負向電流。歷史裡各種聲音的出現，在眼前的時空裡，只是一個令人啞然失笑的場景。面對這些超越個人所能承載的歷史與現實，所有的言語有可能都是一種口沫橫飛的無謂爭執，一切只有保留給沈默了。此處之沈默，意即詩的沈默，指文字之外所留給讀者的一種想像空間。對沈默的運用，另一位側重意象的詩人簡政珍的詩論著力更大，洛夫是採用了無言以對的意境，不似簡政珍直接將沈默當作某種具體的成分入詩。⁴

詩行繼續進行，詩中人開始想到了李鴻章、毛澤東、鄧小平都有一口痰盂，

頓然覺得喉嚨好癢

環顧四周，先生，你說

我胸中這口瘀血

⁴ 簡政珍：〈沈默和語言〉，《語言與文學空間》（台北：漢光，1989），36-62頁。

該吐在中國的哪塊土地上？

這是本詩極其自然而內涵豐富的詩句。文化傳承至今唯獨有一個痰盂的意象。記憶中的古國，不知多少精雕細琢的器皿，但如今，文化凝聚成一個形似古董卻承接吐泄物的器具。在他人面前吐痰，是一個粗俗的動作，但這些動作者，卻是左右中國歷史命運的人物。的確，歷史與現實的描繪，不必非有哀嚎淒厲的場面不可，也不必血流成河。洛夫寫這些詩行的著眼點，正是選擇一個日常所見，平凡而接連於現實與歷史的事物所轉化的意象。歷史重要人物吐了痰，詩中人則要吐出胸口的瘀血。但是吐在「中國的哪塊土地上呢？」，這是本詩另一層次的反諷。之所以難於抉擇，在於兩岸現實的詭譎難料，在於各自站在我是你非的立場。當然從另一觀點反省，或從對方的立場來看，就成了我非你是。價值觀既互相對立，詩中人一時處於雙向觀念的交會，自然對土地的認同感，不知何去何從了。

這首長詩的順時性敘述，仍然是主要部分，但重點卻落在意象的豐富感。意象提供了一種敘述的深度。意象是瞬間的靜止，因此可在某一瞬間看到時空的重疊，隨即產生了不同時間一起並列的特性，就是一種「並時性」。針對詩的時空，女詩人芭芭拉·侯絲（Barbara Howes）有一段相近的話頗耐人尋味，「一首詩即是一種時間的尺度……，詩必須表現時間的進程，因為詩的創作係由一個經驗延伸至另一個經驗，由一思緒發展到另一衝突的思緒，終止於某種程度的解決……。詩很少是祇以一個暗示所構成……必須向前推展，必須轉向，必須轉化。」詩的時間包括閱讀、理解、創作，每一環都涉及時間。⁵ 時間總是順時而流，但其流程每一個瞬間點，都可自成一個靜止的空間單位，這正是意象得以置入之處。意象本身若是量化計算，有多有寡；若以內涵質來衡量，則有背景時空的意義腹地的範圍大小之別。因此，詩不得不涉及敘述的過程，只是各詩人對敘述的方法，大有分別，就洛夫的詩敘述流程之下，意象的介入，常是一種「喻」的運用。其喻的出現是旁枝，不是主軸，是覆蓋了主軸或重疊於主軸的旁枝，所以，這喻總會迅速的返回原先的主軸場景，去接續主

⁵ 芭芭拉·侯絲著，宋穎豪譯：〈談詩的時空因素〉，《詩經驗談》（台北：書林，1989），74頁。

軸敘述的流程，好讓詩行的主軸流動，仍舊在原來的時空裡前進不已，因為這原來的時空才是詩中所設定的主軸流動的基礎時空總部。

本詩採用了豐富的意象，使順時的敘述流動，顯出了並時的立體空間，長詩因此明顯偏離了敘事故事的方式。本詩接近結尾的意象，也是如此。「我搔著頭皮，繼續閱讀 / 下一頁 / 翻到了灰塵細說卑微的年代」；「雨水洗淨夏日的慾念，沖去了 / 讀史人零亂的腳步 / 也暴露了泥濘下更深的傷口」。「灰塵細說卑微的年代」，道盡了人事的滄桑與反諷，人在某一特定時間之下，是時空的重點，但終究要任由「灰塵」來總結一切。即使是恢宏的歲月，到了最後，也只是一個「卑微的年代」。所謂偉大的時代如此，沒有歷史記錄的日子，更是如此。雨水沖掉了「讀史人零亂的腳步」，總結了整首詩那詩中人的語調。所有的人留下的足跡，只是「船去了無痕」，雖然表面成空，土地卻已是傷痕累累，在雨水的沖洗中自暴自顯。

〈天使的涅槃〉也是以稠密度高的意象與想像來推展敘述。以廣場的絕食者的內心意識，把歷史顯示了。「為了阻止銅像過度升高而擋住我們的陽光」，「為了抗議月亮只分配我們陰暗的一面」，「我們是在黑匣子裡昏睡了千年的火柴」，這些都寫法是以細節式的意象，牽扯出複雜的現實時空。這是一種以意識主導歷史、意象、跳躍式想像合成的長詩。

二、現實的虛實指涉

台灣現代詩一般說來，短詩的創作方向確實多樣化。有些詩以個人感情為主，有的以山水為抒情的對象，也有宗教意境的，也有圖像的。從詩與現實的關係來看，有些詩迫切的探索人間現實，有些則不食人間煙火。由於心是中國人觀事觀物的起點，所以心向外所落觀之處，則會因人而異的形成各自不同的獨特領域。大體說來，台灣現代詩，特別是篇幅較小的短詩，受限於詩行的格局，比較能立即明顯的看出詩中的觀注圍範。於是常見兩種極端的詩作傾向。一種是詩純然私人性質的，就是說，詩是個人情感的私密世界，是詩人自顯隱

私而任人探究的媒介，因為詩人的心所觀照的正是自己內心波瀾。這就比較傾向於傳統言志寫情的方向。另一種是，心在外觀察人間現實，詩行匯集了人世的喜怒哀樂，詩不但反映詩人的情感，同時更描繪了芸芸眾生的變遷起落。一種偏向心，一種偏向外界，在這兩種極端中，能把個別短詩處理成一種個別的例證一般，藉此顯現人性的共通本相，或倒過來說，從某一種共有的人性做底層，再藉著個別短詩來點滴反映該樣人性本相，彷彿要用詩行存留人性份量的，這樣子的短詩不多，也不容易，除了詩行數目的有限所致，也是因為涉及了詩人人生觀深淺以及生命度量的大小。

在上述兩種極端之間，短詩當然也有各種變異的情況，不過一般而言，中文現代短詩的抒情傾向相當重。此處的「抒情」字眼，是通稱，並不完全對應於西方古希臘傳統下的抒情詩。當時的抒情詩、史詩、戲劇合為三大類；史詩的寫作算是衰退至極，其餘兩類至今猶存。正如學者所比較的，西方抒情詩最早只是希臘式配著小豎琴吟唱的短詩。而本文的抒情，也不是專指中國古來賦與詩的抒情意義，就是源自強烈的心情波動而把情感藉著有音韻有律動的節奏來表達呈現。⁶ 中國文學傳統中，抒情詩的地位極為崇高，絕非西方的抒情詩敢於比擬。也就是說，本文的抒情，可以是與一般英詩分類上的敘事詩相提並論的抒情詩，基本上，是指現代意義的一種講求個人有深刻感受的情感反應而採用了詩形式來表達的。⁷

至於中文現代長詩的寫作，一般說來，比較容許詩人展現更大的企圖心，基本上，詩的文字可抒發個人的情感之外，更可將歷史事件，日常現實的變化，都交織在詩行裡。當然更能夠大方的舖上人性共相為底，導引了一般短詩所不易辦到的步步推陳，把人生現實的細部現象逐步寫就。可是相對的，長詩提供了較長的篇幅，所以書寫的文字自動產生一種延展的必要，就很容易因為有所延展而稀釋詩質了。長詩對外界現實題材的處理，時而有一種危機，就是抒情

⁶ 吳潛誠：〈衡論詩的長短以及詩系〉，《文學理論》，簡政珍主編（台北：正中書局，1993），225、229頁。

⁷ Vernon Scannell, *How to Enjoy Poetry*, (Taipei, Taiwan: Bookman Books, Ltd., 1989), p.51-52, 66.

過於注重感受，極容易變成一種詩人的感受之心靈背景的過度交代，思索的意義顯得不夠圓滿。有時敘述事物，也容易變成說明性的談話，有時對現實的回應，會流於資料的收集、陳述，或濫情的呼喊。因此，長詩的寫作，一方面詩人的自我提醒頗為重要，避免落入一個單以文字重現現實的陷阱，因為文字常會受誘惑來還原外界事物的背景及心靈感受的背景，要不然就是重述事件的情節因果。並非絕不可重現或還原外界，而是最好一方面著力於詩質而映照現實，另一方面，寫詩者感受了現實衝擊之時，也應對自我情緒有所約束，意即詩創作之際，要有一種文字設計上的拘謹。因為寫詩不宜完全在宣洩情緒，也得考量詩質的藝術，展現一種深遠的情感。

就陳克華的〈星球紀事〉來看，這是一首結合了愛情與人類起源的「科幻詩」。可是陳克華不想將之歸類為科幻詩，他說「科幻不過是層外衣，不過是我採取了一個文明滅亡後餘生者的故事，不過是詩裡頭大膽採用了些科技辭典裡頭才翻得到的名詞。」⁸ 然而基本上，我們從該詩材料場景的擇取而逕自歸類於科幻，並非忤逆，旨在易於探討其中對現實的處理。詩中有人類典型愛情故事的影子，不過，詩的敘述並非單純在說故事。除了第一章第一節的文字，有較明顯的現實反映外，大致而言，事件的輪廓都非常模糊。這首詩有點在嘗試寫下人類的起源，略有史詩的構成。但是事件的描述，並非《奧德賽》或是《伊里亞德》那種敘述。荷馬史詩的敘述方式，呈現希臘古代的寫實觀點，是使詩中人的思想情感充分的揭露，並外顯化在文字上的一種文體。其敘述方式，旨在鬆弛古代聆聽者或讀者的心情，不是在吸引讀者來專注感受。其情節的進展，往往從旁枝細節之處，隨時岔開而離題，且離題的詩行可以喧賓奪主，脫離原先的故事主幹甚遠甚久，之後再返回故事的原來情節。⁹ 若說〈星球紀事〉是一首傾向史詩的作品，它所顯現的特性，也不是古代長詩故事的敘述，

⁸ 陳克華：〈《星球紀事》序〉，《星球紀事》（台北：元尊文化，1997），頁8。

⁹ Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, trans. Willard R. Trask, Princeton, (New Jersey: Princeton University Press, 1974), p.3-22.

而是現代短詩的抒情特質。八〇年代以來的長詩，較值得論述的，首先就在於其詩的抒情特質，逐漸超越了故事敘述的方式。

這首詩大略的情境，是兩個詩中人物在外太空流浪，無法返回地球。透過了詩中人抒情式的視野，而有了這樣的文字：

我們回不去了。當我的背脊
佝僂如當初為你設下的那枝天線
別仍追問那顆逐漸遙遠黯淡
無由我們降生成長並隨即遺棄的地球
（看到沒？就在那兒。很美不是嗎？）
如今他漠寒冷寂的表殼，原先
我們豐美遼闊的居地業已成為它
最美麗而盛產傳說的一道疤痕…

詩中實際的場景並不是現場實景的複製品。其語言經過了情感與思維的轉化，「現實」就一再給文字稀釋了。詩行中，地球是個實體，但在意識裡，已成為思維過後的產品——一個美麗傳說的一道疤痕。

事實上，這首詩以太空當作詩作活動的主要空間，就已經涵蓋了一種跨越現實的用意。文字表相上，對科學名詞的引用、指涉，都只是一個障眼法的媒介。科學範疇講究真實，一切科學論證都必須在證據之中，才值得書寫，然而本詩卻隱藏在科學「真實」的外衣之下，成為類似科幻小說的那種敘述。詩比小說更富於虛構，因為詩中的喻與意象等思維方式，根本上就更進一步的跨越了敘述的條理方式。假如本詩是在嘗試提出一個未來的預言，所以假借科學作預言的一種支撐架構，以加強其真實性與說服力，那麼，詩裡在敘述之下的種種意象，反而轉真為假，成了一種把「真實」移位變形的產物。明是下筆寫科學，事實卻暗藏了科學的虛幻。其實，人類的歷史不是一個明確的預言（寓言），外太空的「生活空間」只不過是一個科幻小說的領域：

你會是造物的雷電、雨水、熔岩、沼氣
斷續吹起的高溫季風和秘密降落的隕石。

我如最初無知的甲烷

……

尚未啓用的小站有顆乍暖的恆星停靠

我乃漸漸孵化

成另一富於象徵的穴居動物

詩裡充滿了自然科學的意象與詞彙，但是真正映照的卻是人世間。「我是最初無知的甲烷」，暗示了回到化學元素那種純然無知的思想狀態。「穴居動物」則是暗示了兩個詩中人物，在情感進退猶豫中，最後黯然退隱的心境。雖然該境況置於虛構的時間，事件發生的場景也不是在地球，但是人類思想和感情的狀況依舊。倒過來說，若是文學以科幻世界佈局，但所描述的情感竟也脫離人世間，那麼，文學也就不再有存在的意義了，詩更是如此。

話說回來，這長詩是遠離了地球，卻仍有地球上人類的感情。〈星球紀事〉詩中人的語言和思想，仍然是「地球人」的模式。類似這樣的詩行是，「我正回到距離十個世紀 / 十個光年的地球上空 / 順著最後一次東北季風朝溫暖飛行」，正說明了詩中人遠離地球，但又使用地球上人類的詞彙。語言是思想的外顯，是說話者意識心靈的出口。也就是因為觸及到人類的情感與思想，這首詩才值得討論一番。

所以說，〈星球紀事〉雖然設置在超「現實」的時空，卻是以現實人生的課題作為論述的焦點。但整體說來，以超現實的外太空世界來論述現實，難免會少了一些當下的臨即感。於是所有立論的立足點，也終究有點虛而不實。假如以現實周遭的題材和場景來處理現實，有可能對詩人造成另一個層面的要求。陳克華的詩作深入觀看，整體說來，所涉及的現實仍然侷限於某些個別人物之間情感上的寫實。不過，這一切外太空現實與地球現實互映互照的交織設計，卻結合在詩人藉詩中人所表白的抒情，就詩行文字本身的感性思維的力量而言，人的味道極重，便沖淡了虛設於外太空的疏離感，這樣子的平衡，相當足夠讓詩中人物在詩人所設計的世界裡，合情合理的綿延詩行在長度與深度上的拓展，為長詩的體式立下另一個可能。

三、意象的環扣

就現實的處理方面，與〈星球紀事〉可互對照的創作，有簡政珍的〈浮生紀事〉。這是一首取材落實於人間的詩作。〈浮生紀事〉之前有〈歷史的騷味〉，之後有〈失樂園〉，都是這幾年寫的長詩。他的長詩，所敘述的對象正是我們周遭熟悉的生活情境，但文字的書寫與觀點所及的現象界，保持了一些距離。其詩並未有超現實的場景，但是文字卻在現實與想像之間不斷的變動。文字的前進並不採用線性敘述。若是從傳統的時間性敘述方式(chronological)來看，本詩文字的行進，在表相上則是充滿了獨立的片段。我們若要尋找其敘述的脈絡，或謂前因後果，並不是在詩節與詩節之間，更不是段落與段落之間的銜接那種明顯佈局之上，而是觀注其詩行中的意象，特別是意象與意象之間的關係。由於簡政珍的詩美學著重在意象思維，就是說，意象在詩行中一個接一個出現，期望成為閱讀的焦點，再藉由意象所提供的表面指涉的意義，以及藉想像而得之腹地意涵，而有所前後連貫，而形成了有前因後果的脈絡。我們用不著在一條傳統依時間行進的敘述軌道上，尋找他前後一貫的敘述活動，而是透過個別意象逐一跳出之際，看出其詩行的前進，有順時性，也有並時性，再者不斷交錯。這些意象在詩行中逐一出現，如接龍一般，意象與意象之間遂形成了環環相扣的連鎖現象。

這與前述的意象稠密度，有所不同。意象稠密度，指一首詩的意象數量與全詩文字之間的比例或比重，而意象的環扣，則指一首詩的全部意象之中，特別以〈浮生紀事〉為例，在個別意象之間，不但有順時性所必有的一個緊接一個的行文關連，還有狀似時空交錯，內部意義卻相續相連的因果一貫的關係在。用小說敘述的字眼來說，彷彿逐一意象之間的內涵上(不是表相上)，構成了一種情節。

〈浮生紀事〉分為五個部份，整體上呈現了一個人生旅途的敘述。但旅途的過程，卻不是依照時間的先後次序在排列。人生的景致，則是靠著各個意象在意義內涵之中，遙遙呼應的互鍊互扣。第一部裡「我們彎斃的行腳 / 在這地理名詞的傳送履帶上滑倒」，是和第二部「我們在情緒環接的履帶上 / 釘了幾

個補釘」遙遙相扣。但彼此之間的前後呼應，詩人在中介的文字裡，卻刻意的沖淡了彼此的關連。同樣的，我們可在第一部第一個詩節裡，看到「落地無聲的雙足 / 沾滿了水漬」，於是就在第二部最後一節，找到了呼應的回聲：

濁水徘徊處
一些疲憊的燈影
隨著水紋的波動
一雙雙濕淋淋的鞋子
帶著晨曦的溫度
流向鹹味已淡的
濤聲

接著，水流的意象在第三部、第四部裡，透過了意象的變化而擴展了時空的視野。第三部第一詩節裡：「那一隻候鳥 / 守護著溪流暴漲中的燈桿 / 山洪帶走音訊 / 流走一部沒有牌照的花車」的意象，在結尾，擴大成了結合空間與時間之外的「帝王的地下宮殿」，從陵寢「黝黑的洞口」出來，「陽光掉了一身雪」。於是那些「墓前的石雕」發出了「寒光」，先前雪崩的雪化成了水，自然就「綿延成今日的川流」。

詩行意象的行進將順時性的事件，藉著情景與時空的大跳動，再將兩者緊貼密接，就產生了並時性的組合。把周遭的現實與不同空間裡的時間，重疊一起。水的特質轉變成雪，後來又轉成了水。水和雪，似乎相同，卻又不同。種種意象像是樂曲中一個主旋律的變奏，在變奏中反覆的擴展主旋律。這一節最後一行，以「今日的川流」結束，下一節則以「島國/定期清洗一些異物」的「清洗」承接而有所開始。由過去到現在，從彼岸到此岸，透過了互有關係的意象在推動敘述。第四部的「我們以排水溝 / 揣測黃河的脾氣 / 在氾濫的水流中 / 肯定那綿綿流長的身世」，正是這一組意象在進一步的延伸。至於第五部：

各個朝代不同的人物
都在潤滑傳輸帶上
生澀的齒輪

口齒生津流成萬川
將整個黃土高原掩埋
埋掉黃河源頭的面目

這裡總結了長詩開頭的「履帶」與水流的意象。經由時間與空間的旅程，經由水的意象的種種形體的變化，顯出了現實的實事實物，以及詩人意識與現實之間的互動。這些意象不是依據線性的排列而出現，當中的敘述也不是藉著明顯的邏輯來連貫。一個意象出現之後，隨即隱沒入其他不同類別的意象與敘述，我們乍讀之下有可能以為，這樣的意象只是一個個散兵游民，一個個偶發的存在。然而，意象以類似的樣貌，在詩行的層層前進中，連續出現，我們這時才領悟到，整體敘述其實是一條意象編成的有環扣的鍊子。〈浮生紀事〉中其他的意象群，也是以這種似有似無的意象環鍊，才構築成不同的主題。

同樣的特色也出現在簡政珍的新作〈失樂園〉。詩中揀取當今的片斷現實，再推演到「空無」的思維，敘述的主線似乎又斷續又再現，「斷」中有「續」，這也是採用意象環鍊來架構一種非線性的敘述。意象環扣等於是完全倚靠意象的銜接在呈現世界，這種意象思維的方式，佔據了簡政珍詩行的全部。以意象呈現世界，當然可以和說故事講道理合併，但簡政珍講究詩的瞬間美學，意即以意象呈現的美學，遂刻意把前述二種方法隔開，以致他的詩也顯出這種區分。再者，他的〈浮生紀事〉等長詩和陳克華的〈星球紀事〉確都使用了意象在呈現世界，但略一對照，陳克華並非完全依靠意象來呈現，也陳述了不少故事，不過卻以實的人間現實來處理虛的外太空現實，而簡政珍則是以實的人生現實來處理實的當今現實，又不喜說故事，只偏愛呈現一種形上層次的人生共相。這一層次的事物，本來就帶有道理的抽象意味在，因此，似乎是道理，卻藏在以意象為殊相的呈現中。換言之，意象環鍊的技法給結合在現實的處理之上，且是以實理實，那麼只要掌握環鍊的延伸筆法，確為長詩創作帶來又一可能。

四、文類的跨越

基本上，洛夫與簡政珍是以意象的稠密度變化，編織意象環鍊式的敘述。至於較年輕一代的陳克華與林耀德，他們的詩則比較傾向於散文敘述的小說。簡政珍的意象很稠密，但不同於洛夫的是，簡政珍的每一個意象會從瞬間介入詩行主軸，而進駐霸佔主軸的當下流程，他的意象，常會像魔術方塊的某一個四方面，突然轉變成另一時空的入門，成了另一個大面的成分，也成了另一時空的某個靜止之意象，於是繼續他的詩的敘述，一瞬間完全轉到了另一個時空的當下，繼續前進不已。頗類似詩人龐德（Ezra Pound）於 1913 年為文提到，一個意象正是呈現了一瞬間的心智與感性的情結的那種東西。¹⁰ 收錄了該文的編者隨即指出，意象群出現的次序是有意義的，有時會涉及不同意義的設計。¹¹ 相對的，洛夫的意象比較是以喻的形態，貼附於詩行的意念主軸，彷彿龐德的名詩句所示，「一枝溼黑樹枝上的花瓣」。

若仔細比較陳克華與林耀德，可看出陳克華寫短詩的深厚基礎，使他的長詩增加了一些稠密度，不過其中的有散文，與詩交錯，但兩者各自佔據了相當的篇幅才構成了詩篇。至於林耀德，幾乎是不愛寫短詩的詩人。長詩才是他所喜愛的地盤，而他的長詩大都是散文式的詩行。要是本文開頭，是以散文在詩中的成分來討論，那麼林耀德的作品就顯得格外突出。關鍵在於，假如大體說以前散文化的長詩，一般都幾乎接近於鋪陳故事，其文字傾向於平鋪直敘而呈現一樁事件。很多時候，詩作中所常見的，單行之內自成意思圓滿的那種文字書寫狀況，一受散文特質的影響，不知不覺差不多會有一種每一行都沒寫滿，且極需下一行來接續陳明的現象，有時近似報導。林耀德詩中的散文，則有另一種傾向，近似在鋪陳某個戲劇性場景的小說現象。

¹⁰ Ezra Pound, "Ezra Pound on Writing: The Image," in *An Introduction to Poetry*, 9th ed., eds. X. J. Kennedy and Dana Gioia (New York: Longman, 1998), p.106-107.

¹¹ X. J. Kennedy and Dana Gioia, eds., *An Introduction to Poetry*, 9th ed. (New York: Longman, 1998), p.107.

進一步說，林耀德文學的創作偏向於以跨越文類 (genre) 的領域為重心。從他的作品來看，他的詩喜歡落墨於既有的文類疆界之間的模糊地域。基本上，林耀德的文字的稠密度不大，讓他在短少的詩行之內，搭建一個戲劇性場景，這不是他的特長。其詩作常被視為極前衛，又明顯是後現代的都市詩。幾乎談到台灣的後現代詩的種種特徵，他的詩都具備了。學者孟樊的〈台灣後現代詩的理論與實際〉解析了七項後現代的特徵，第一點就提到了「文類界線的泯滅」，其餘是：「後設語言的嵌入」，「博議的拼貼與混合」，「意符的遊戲」，「事件般的即興演出」，「更新的圖像詩與字體的形式實驗」，「諧擬大量的被引用」。¹² 這些都是林耀德的詩有所觸及的特徵，要把這麼多項前衛實驗的特色與材料，溶入一首詩中，顯然不宜放在講求緊湊而高度組織短詩之內，唯有長詩是最佳的發揮空間。不過，本文特別集中注意他的文類界線與詩創作的關係，因為他刻意使文類交集而模糊。從另一面來說，他處理文字的方式，往往讓讀者興起了一種閱讀長詩的期待。例如林耀德詩集《都市之薈 *The Urban Ridge*》中，有一首長詩〈廢墟〉，正是以這樣的文字方式開場的：「在畫布的某個位置上細細畫一個○ / ，圈圈的右下角加一個小黑點。 / 就這樣子，讓我的署名跟著畫框在塵世打滾。」。第二節的開始是：「一座高架橋期待完成。 / 據報載是捷運系統，連結兩個副都市中心。」整首詩大都採用這樣的文字進行，是散文式的詩行，詩的韻味淡薄，足令讀者感觸回味的旋身餘地，也較少。這些詩行比較不在醞釀感情的密度，倒是重在鋪陳小說的場景。

林耀德的詩，並不是說故事，卻是注重敘事。就在敘事的字裡行間，才編織一些意識和思索。大體上，敘事與思想的文字，兩者之間，從視覺上就看得出相當有區別。比如，小說通常在描述時空的客觀佈局之後，才步入角色的心靈領域。洛夫寫的〈政治性的圖騰〉也是在敘事，然而敘事的過程中，幾乎每一詩行都含有詩質，也就是說，詩行的敘事過程，同時已層層重疊了一種意識

¹² 孟樊：〈台灣後現代詩的理論與實際〉，孟樊主編《新詩批評》（台北：正中書局，1993），261-279頁。

上的反省。然而林耀德的寫法更堅硬冷靜，詩行常彷彿如一則客觀的報導，明顯的遠離了字裡行間的那種抒情韻味。

所以說，拿來和洛夫與簡政珍的詩比較，林耀德的詩頗有說清楚、講明白的成分，這就和一般讀者讀詩之時的認知習慣，大有差異。就〈廢墟〉來說，字面上，人生的虛妄，情愛的詭譎，是沒有明講出來，所以這首詩特別值得討論，但是詩中個別片段的散文式字句，都明說了該片段的主旨。例如，詩中的畫家在意識裡的語言，正是在點明題旨：

女人永遠和男人不同，
女人永遠只和
一個男人做愛，
閤起眼睛，
仍然可以透過關閉的
眼瞼看見專注地
同時和一千個女人
做愛的男人，
的男人
的臉孔。

這些散文能夠編在一首詩裡而清楚存在，主要是靠了類似小說式的戲劇性。一般人常覺得林耀德的詩難讀，但他的「難讀」，倒不是因為意象過於隱晦，而是小說的戲劇性傾向，以致有些讀者無法感受整首詩大主題的行動方向。

林耀德大部份的意象，若和其他詩人相比，其實也是近似散文，明白可辨。在這首〈廢墟〉中，畫家和女人歡愛，女人的另一個男人在遠方觀看，還有一隻壁虎在旁邊陪襯穿插。詩的前段，女人裸體和壁虎並置：「她雙腳叉開一個無法計算的角度。／壁虎殺殺向上攀爬。／前跪姿。／壁虎殺殺向上攀爬。」詩將近結尾，轉到另一個男人的觀點。他看到自己的女人和畫家做愛時，「他的瞳孔噴出藍色的火焰他希望你化成一隻九公噸的壁虎，／竄出去咬斷畫家。」

這些詩若不是分行寫，若少了詩的標題來提示，讀者很容易會以為這些文字是取自一篇散文或小說。詩中壁虎的意象，其暗喻的功用不大，重點卻是在劇情中有所穿插，製造氣氛，卻不重在指涉另一個複雜的意義層面。大體來說，林耀德的詩，意象的功用，著重並置的感官效果，勝過比喻的意義延伸與深耕。然而在洛夫或簡政珍的詩裡，意象的並置並列，經常是為了拓展另一個比喻，釀造出更複雜的暗喻，且有意讓意象不斷株連一般，造成一大串的意象連鎖。林耀德的並置，是敘述過程的一種順時性的延續，而洛夫、簡政珍的並置，通常是意象內在需要而分生另一種不同層次的指涉。因此，一隻壁虎所引發的思維：想像自己變成了一隻大壁虎去咬斷另一個人。詩中人意識流動所推動的情節，是朝著敘述的另一個未來點在推動。至於洛夫或簡政珍的意象，即使有一個隱約的事件在烘托，其意象的重點，還是在於其層層包裹的語意。簡而言之，林耀德的重點落在流動的、敘述的時間性；洛夫或簡政珍的詩文字流動，時時有意象介入，這些旋渦擋水路一般的靜態意象，除了配合原來的流動之外，也形成一種原地自成存在的暫時性空間。

因此，林耀德用來推動敘述的這些意象，雖是要表達某個複雜糾葛的意識，但我們很容易感知，這些詩行正在說明一個複雜的意識。〈廢墟〉這首詩是這樣結尾的：

他，畫家以及女人，
心中都突然出現
一座廢墟。

哦，我就是……

那個署名○的畫家。

字面上，廢墟是一個暗喻，但經過一番表白說明之後，反成了明喻。詩行用意象來說明且總結，並非在意象之外，另有新的意思。因為，我們在前面敘述的進展裡，已經感受到詩中三個人物的心靈彷如廢墟。也就是說，本詩的重

心，落在小說情節的戲劇特質，而不是稠密的詩質或意象的層疊。林耀德其他的長篇，如〈公園〉、〈聖器〉等，都有類似的傾向。

五、詩的說話者

長詩的篇幅較大，困難較多，除了要保持短詩的精練詩質，敘述的過程也要富於變化，而語調、敘述人稱、以及詩中說話者，都比短詩複雜許多。以上四位詩人的四種長詩中，值得關注的是，詩中的說話者都有「相似且不同」的個別特色。陳克華的〈星球紀事〉一起頭，就佈置了一個戲劇性的場景。因此，這是一場「最後的對話」。也由於這是一種對話，少了第三者在說明，所以讀者時常在「你」、「我」所指示的對象中拿捏，甚至迷惑。到底這些表白而抒情的語言，說話者是誰，就需要費心判斷了。詩的戲劇性，因此比真正可上演的戲劇更加困難。詩的文字，必須透過讀者的心眼與想像，一一找到言語的歸屬，找到說話者的身份。但在劇場，所有的對話，只要看到誰演出，就可馬上辨識到誰在說話。相較之下，詩常見的指涉、用喻、間接、歧義等情況，增加了一些困難度，但也是因為這些迂迴的因素，詩才更有一讀再讀的餘地。

要辨認詩的說話者，不似口頭說話者那麼容易。語調（tone）可用來輔助辨認，但語調不是語音（voice），語音偏向聲音的發出，偏向意識。至於詩中說話者的語調，則相當倚重人的態度，換言之，要掌握態度，等於要解析詩的所有的成分，比如非指涉的內涵、意象群、暗喻、反諷、含蓄語、節奏、句構、形式等，這些幾乎是詩質的大半。這些成分必須能夠提供前後一致的基礎態度，才算有個完整的說話者在詩中現身。詩的說話者和戲劇的說話者，身份不同；戲劇的說話者身份非常具體，詩的說話者身份較不具體，所以詩中人的身份通常較難以分辨。身份越難立即性的辨認，則詩中的語調與態度，越顯重要。詩中說話者的身份的清晰程度，以及語調態度的統一程度，一向供給讀者讀詩時的想像根據。陳克華的〈星球紀事〉，有戲劇角色，但不甚明朗，其實也不必明朗，因為這些角色等於是詩的說話者。可以靠語調來辨認其態度與意

識。也就是說，其詩的敘述所呈現的態度和意識，固然倚重戲劇方式，但所顯出的詩質卻相當厚重。特別是〈星球紀事〉第一章第二節之後，文字敘述的主體，變的非常明確，主要在表現說話者經驗了劫難，和 WS 分開之後的內心歷程。

洛夫的〈非政治性的圖騰〉，其敘述完全放在一個走訪孫中山故居的人物身上，就是詩中人的「我」。「我」是說話者兼意識。整首詩是「我」意識的流動。意識和外在情景的互動，便造成了詩的韻律、節奏、語調的種種變化。顯然的，這是一個清楚明白的「我」，如心湖反映，只要從「我」的意識景物，讀者就可以看到外在事物的進行。倒過來說，從外在的變化，也可以清楚看到意識流動的波痕。這些內外的交錯狀態，精密有如短詩。

同樣的，他的〈天使的涅槃〉，詩行在「他」和「我」之中，穿插來去。「他」是觀察者所看見的絕食者，「我」則是絕食者自我的內心世界。「他」的部份，文字密度頗大，藉由意象來顯現絕食者的心境。「我」的部份，卻是絕食者內心更私密的世界，包括了心中與母親及愛人訣別的遺書。詩的進展很有層次。到了最後一部份，則是以「他們」為主，等於是絕食者共同的命運：「他們拖著空茫的影子，一列縱隊 / 走進焦味刺鼻的歷史」。也就是說，詩從「他」到「我」，再到「他們」，也正是從「客觀」到「主觀」，再回到「更客觀」的歷史。這首詩在人稱的變化中，借用西方形而上的思維語言，可說是，顯現了詩從個相（或謂殊相 particular）朝著通相（或謂共相 universal）的一種轉進。洛夫在《天使的涅槃》詩集的自序裡說，〈非政治性的圖騰〉與〈天使的涅槃〉二首長詩之題材是涉及政治，但他意在「提升詩中悲劇的素質」，即使有所論衡歷史，也是在強調「對普遍人性的探索與哀悼」，根本上，洛夫界定此二詩是「觀照歷史與現實，揉合個人感情與反思的小型抒情史詩」。¹³

洛夫這兩首詩，人稱上的處理非常清晰，是這三種人稱運用的有效例證。從順時間的流動來比較敘述，洛夫的小型抒情史詩的敘述，複雜了許多，不似荷馬史詩的敘述，觀點上是單純說故事。洛夫的不同人稱的運用比較複雜，有

¹³ 洛夫：《天使的涅槃》（台北：尚書，1990），5-6頁。

區分，有重疊。至於抒情表現上，指個人的情感呼應於歷史與現實，則洛夫比荷馬史詩的寫法強烈許多。不過，洛夫這二首只是歷史的點滴，如同粒米上雕刻了史跡，和大幅度的寫史之史詩，層次不同，無法相提並論，也就是說，不能用荷馬的史詩文類來評估。此外，洛夫在三種人稱交錯之下的抒情，也是極有個人癖性，不是一般的抒情，是意象混合了比喻而思維的一種抒情，是有節制的，這就顯出其敘述方式值得注意。這三種人稱上的處理，使詩敘述的接續流程反映了某種詩趣，就是詩質之下的意識流動。

從人稱來觀看簡政珍的長詩，固然常有「我」、「你」、「他」，「我們」等人稱變換，卻像實驗室的連通器，也就是說，這些人稱都指涉同一個說話者意識，只不過某些狀況下，為了釐清主客或辯證的對象，所以順勢將人稱有所區隔，讓讀者的心內觀點，可在想像的時空方位上，有所挪移。就〈浮生紀事〉來看，詩大都以「我們」代表了現實界模糊籠統的「大我」，底下的詩行有些蹤跡可尋：

我們用報紙
抹除心裡的記事
而留下一些油墨
和無名的圖形
此時我從夜的身影
看到你眼角的光

他詩中的「我」和「你」常常難以辨明是何角色，其實也用不著如此分辨，因為「我」和「你」都是「我們」都相似，意即同在一個大現實環境裡，彼此命運相同。但觀察者和被觀察者有所區別之時，人稱就變成「你」、「我」。在其他許多詩行中，「你」事實上就是「我」，「我」就是「你」。例如，「你可曾聽到／對岸漁夫的輓歌」，事實上是「我」在自問。「而我也有返鄉不和諧的旋律」，也是「你」的經驗。這些個別細節人稱的區隔和互換，在整首詩大部份的情境裡，有時升格為含有通相的「我們」：「當蒼蠅／在我們的傷口找到樂園／我們從已成碎片的臍帶掉落」。〈浮生紀事〉與〈失樂園〉所面對

的，都是「我們」無可奈何的人生。簡政珍詩美學對「辯證」的成分，頗有倚重，此辯證並非嚴格的哲學術語，基本上是一種文學語言，指主客之間一來一往、一正一反的動態式互作用。這也是他常將「我們」拆解為「你」與「我」的動機之一，等於是人稱與辯證的詩美學結合一起了。

再者，簡政珍認為「寫詩是詩人的獨白，但獨白的句子卻彼此對話」，又說「若詩行之間是一種交談或對話，詩的進行就不是詩人一成不變的原始動機」，「詩行彼此都有自我…詩的聲音也就是詩人調和詩行間的對話」。他也曾強調「語言的意義存在於傳達者和接受者交互活動的過程中，接受者對於訊息的反應是語言意義的落足點。」¹⁴ 重視詩行的對話，重視對立的關係，比如傳達者與接受者的關係，客觀與主觀之間的區分關係，以及重視詩行在前進時會出現某種異於起初動機的變化，這些若結合了詩中敘述的接續活動，自然就產生了我、你、我們的個別觀點。不過這卻是同一詩人之意識，從不同角度在省思，也是詩人習於以辯證的對立之後，再尋求整合的思維方式。總總思索之後，詩人返回了我，但這我和我們卻重疊，正是詩人心中所預期的「我」與「我們」相通的那種「個相」與「通相」有所疊合的意圖。

〈廢墟〉有一種觸及了小說文類的意圖，所以敘述的人稱比較明顯。我們可以從全知全能的敘述觀點來看這一首詩。不過詩的「全知敘述」和小說畢竟不同。詩開始之時，畫家的內心獨白是第一人稱。緊接的詩節，出現了全知的觀點敘述，所以，我們讀者需要調整閱讀的切入點。第二節的敘述觀點轉換之後，詩大體上就保持著全知敘述。本詩「第三者」出現的時候，全知敘述最為明顯：「在上面，在橋墩之上，那個女人的另一個男人，一面捏住壁虎 / 的斷尾，一面靜靜觀看畫家與那個女人如何歡愛。」這些文字清楚客觀的釐清了人物彼此的從屬地位，類似小說家對角色之間的關係那種交代。這類型的說明性的交代文字，在洛夫與簡政珍的詩裡是不太可能出現的。到了詩的結尾，又轉

¹⁴ 簡政珍：《詩心與詩學》（台北：書林，1999），48-49、127 頁。關於簡詩中這種意識的轉化的問題，參閱吳新發：〈「定點浮動的期盼」：試析簡政珍的《失樂園》〉，《台灣詩學季刊》，31 期（2000.6），84-93 頁。

回到第一人稱：「哦，我就是…… / 那個署名○的畫家。」整首詩看來，詩人對敘述觀點的處理，安排了非常清楚的脈絡。

林耀德在《都市之蔓 *The Urban Ridge*》另有一首長詩〈聖器〉，其敘述與對話的方式，筆法相同，而且更接近小說。詩一開頭就是乾淨俐落的敘述：「黎醫生將黑襯衫套回身上，然後是 / 那件蠶絲內褲」，接著整首詩裡都有類似的對話：「『喂，幹你那一行的感受如何？』 / 小安瞥他一眼。 / 黎醫生乾笑一聲：『你猜，小安。』」。顯然的，詩人有意的採用了明白可辨的全知敘述。若從現代詩的張力來檢視，林耀德的詩行傾向於散文構句，再加上其敘述是以小說的全知觀點在進行，因此詩中張力，極度淡化，僅靠微量的小說懸疑的動力來持續一種文字的前進，前衛實驗性是強悍，但詩質上失去了大部分的詩的基本張力。¹⁵

六、互植的文本

長詩的篇幅一方面挑戰詩人的創作力，一方面又容許詩人將文本複雜化。這兩方面的關係，時常互為因果。詩行中，互植的文本（text），便成了自然且必然的現象。基本上，文本指書寫所呈現的文字主體部分。但本文特將此「文本」廣義化又內在化，意即一個文本就是一個殊相的現實時空或歷史時空，已經書寫成文字或可能被書寫成文字的，至於感受到該殊相時空的意識，即成為此特定時空的現實背景。再從另一角度切入此文本的意義。比如，有學者主張台灣的後現代主義，不走政治路線，卻有商品化傾向，理由有三項，就是對此思潮的歷史知之不詳，拒絕碰觸政治，以及這後現代思潮本身就帶有商業化動力。而且認為，前衛運動為了反抗中產階層，於是採用了文本策略（textual strategy）與演出（performance）。亦指出文本策略就是「文字與體裁上，對傳統形式進行大量的扭曲與爆破」。演出，應用在寫詩，所指的是徹底拋棄基

¹⁵ 李英豪：〈論現代詩之張力〉，啞弦、簡政珍編：《創世紀四十年評論選：1954-1994》（台北：創世紀詩雜誌社，1994），49-67頁。

本意義的詩的「文本」、拋棄文本的崇高重要性、拋棄文本內藏的絕對主體。意即，演出的概念等於把詩的文字存在，完全打掉了，因為演出與文字的靜態呈現，截然不同。後現代作品中所見的文本策略，包含了「拼貼、語法斷裂、意義曖昧、文體混合、文字遊戲等」，都在前衛的詩裡出現。再者，文本策略的實質，等於把自我意識的語言及顛覆的企圖合成一體。可以說，本文所使用的文本，與文本策略較有關連，但不欲涉入演出的範疇。¹⁶

文本互植指的是，兩種不同的文本以文本策略的方式結合在同一作品中。長詩的寫作，大都有比較宏大的意圖。由於文本互植可以幫助詩行的延展，文本的互植也就自然的讓詩人把不同的現實與歷史時空，交會而重疊。詩中人的意識或心境，既然是處在一種時間與空間的交錯狀態，那麼字裡行間的語調，當然就是一種交錯之下的表現了。

上述這些文本策略，在陳克華的〈星球紀事〉也有蹤跡可尋，但其文體的混合，偏向於戲劇成分的使用。林耀德則把詩大幅度的轉向，轉化成了散文與小說的文體。因此，文本的互植，便成了我們有心認識這二位詩人寫長詩的心態、技法的著力點了。

在陳克華的〈星球紀事〉裡，互植的文本常常產生反諷：「WS，相信我所曾努力過的 / 我崇拜那產生納粹國家哲學 / 還有貝多芬的右耳」。納粹和貝多芬都會觸發歷史不同的文本。崇拜的對象，絕非納粹，但確是產生了納粹的國家。詩中人崇拜的對象似乎是「貝多芬的右耳」，而不是貝多芬。詩行似乎在反諷說：也許是因為已聾的右耳，才造就了貝多芬的偉大。到底人們所崇拜的本質，是因為對象本身（作品）值得崇拜，還是因為詩人身世等等周邊因素？反諷的方式使本詩在互植文本時，有了這樣的措辭與並置：「詩的屍毒」，「性無能大麻和音樂神童」。

¹⁶ 廖咸浩：〈離散與聚焦之間——八十年代後現代詩與本土詩〉，《台灣現代詩史論：台灣現代詩史研討會實錄》（文訊雜誌社編，1996），441-442 頁。

另一方面，在外太空裡漫遊之際，由於地球和外太空形成了不同類空間的對比，所以有關地球上的歷史及種種典故，都能夠藉以隨時切入的文本。也就是這個隨時「植入」的文本，使這首詩變成了值得特別關注的作品。

詩中人的意識流動，牽引著洛夫的〈非政治性的圖騰〉長詩中的各種文本。例如，現場時空明明是孫中山故居，但詩中人的意識，卻在歷史裡自由穿梭。從「館長的歡迎詞」到「慈禧太后長長指甲裡的藏垢」，從「八國聯軍統帥的鬍子裡點著一根雪茄」到廣場上「學生們的絕命書」。明顯的，意識跨越了空間與時間，自在的跳躍。他處他類的歷史那種文本不斷的切入，使一個單線的敘述，一下子變成了多頭的編織。從文字效果來看，互植的文本不僅帶來了時間流程的自由與活動力，也造就了空間的廣度。也就是說，詩當下的片刻，如同蛛絲馬跡，叫人得以藉此返回歷史的某個時空，去感受該時空文本的情境。從另一個角度來看，有研究者提出敘事詩常「借詠懷擬古以宣示時代體驗。時時把自己投入歷史長河，古今交織、盪激，產生集輪迴感」，可有三種敷衍法，引述的、敘事的、模仿的。洛夫的〈非政治性的圖騰〉比較傾向於敘事的方式，從歷史擷取資料，虛實相雜，藉著詩人的想像把歷史與現實結合而創作。¹⁷ 然而洛夫更高於一般敘事的處理手法，就是格外注重意象、用喻、象徵的大量交織。近年出版的《漂木》，大致仍保有此一貫的風格。

簡政珍的長詩〈浮生紀事〉與〈失樂園〉，其中的文本互植，和詩行的前進一樣，都不依循線性的發展。至於詩中的現實，更是各個時空的瞬間交織的小切面。例如，〈浮生紀事〉有這樣的詩行，「但即使成佛 / 上帝也少掉了落髮的程序」，「東方有許多蒼生 / 踏著血跡為一個人立碑 / 西方有些銅像的頭顱 / 滾進跳蚤市場」。〈失樂園〉有如此的詩句，「據說伊甸園在須彌山之東 / 『東方虛空，可思量否？』 / 文字沿著一條密爾敦看不見的虛線 / 找到已成粉末的情節」。更細微的說，這些互植的文本，本來出於相異的時空，不僅顯

¹⁷ 鄭慧如：〈從敘事詩看七〇年代現代詩的回歸風潮〉，《台灣現代詩史論：台灣現代詩史研討會實錄》（文訊雜誌社編，1996），381、386-387頁。

現了各個現實，還提供了種種可能，讓詩人把各個現實的各個組成因子，加以拆解，再重組，然後塑造了顛覆的文本。

這些文本，並不是經由一種線性的敘述而來，而是一種假借了順時性的持續不斷的前進，讓詩行的字面向前流動而無法中斷；是一種瞬間出現了另一不同時空的那種移位錯位；是一種詩行文字流動線上某個構成點，一邊維持了本形本色，卻又頓時轉借成另一時空現實所密接的一個小單位；所以，詩中這個構成點，在字面與意義上，一下子切入另一個現實，腳踏兩隻船似的，當下與其他現實時空有所瞬間組合。單就視覺構圖上反覆出現多重時空的並置、立體重疊來看，簡政珍詩中全部意象的處理，常類似超寫實畫家達利（Dali）在成熟期的構圖方式。

也就是說，詩人按其創作心境與意義的導向，隨著詩心的流程而拆解了當下現實的某個成分，直接躍入另一現實的當下。接著，或是返回原來的當下，或是要逗留在所躍過去的新當下，就看詩人的心境異動而定了。簡而言之，線性的敘述消失了，只剩詩行文字的流動是一條線，是分行前進的一條流動線，因為不同時空的各個點、或因子、或成分、或要素等等，都能夠瞬間脫離了原先的現實組合，瞬間又兼而構築成了另一種組合。這是一種來自現實又跨越了現實的組合。是一種多元時空的排隊、插隊、逼退、合成變形。意思是，仍以簡政珍的意象運用為例，詩行的敘述一定先有順時性的排隊，再在某個瞬間點，突然介入某個意象來插隊，一插了隊，這意象自身有可能立刻又變成了另一個時空的另一個瞬間點，彷彿魔術方塊這一小面忽又變成了另一大面的部分組合，又像是中國易經的卦，會瞬息變卦一樣，於是，這意象的新意義及新的時空關係，遂逼退了舊的，就此變成了新時空的新身形。簡政珍的詩行的進展，並不是靠散文或戲劇或小說之敘述方式，更不是一般所謂的現代詩中的「句與句之間的夢幻接連」。¹⁸ 研究者亦指出，簡政珍的詩繞在幾個重點上：語言、

¹⁸ 翁文嫻：〈在古典之旁辨解現代詩的「變形」問題〉，國立彰化師範大學國文學系編：《現代詩的語言與教學：第五屆現代詩學研討會》（彰化：國立彰化師範大學國文學系，2001），407頁。

意象、沈默、空隙等觀念上，其中意象是他最常用來介入瞬間的素材，是他長詩創作的根基。¹⁹

林耀德的文本互植，主要是文類的互相跨越。假如詩的文類以小說的文類方式進展，那麼，其敘述觀點以及所描述的時空，勢必要拘限在某個特定的時空領域裡，不會過分的躍出此一域界。那麼該詩的氣勢，就必須倚重小說文類背後蘊藏的文學史，所遺留給小說的理念來營造了。換句話說，文類的跨越，事實也就是這兩種文類的內涵、理念之間，來一番比較與對話了。

林耀德長詩的美學自成一格，基本上，其價值在於大膽而多面向的示範，示範了後現代主義的詩創作的實驗精神及形式。就其「拼貼、語法斷裂、意義曖昧、文體混合、文字遊戲等」方面的衝勁，確實是提供了多種前衛長詩的可能，然而有一環需要強化的，就是其詩在質與形上的份量。倘若挪開了文本互植的策略來看，他詩中的小說形式略顯簡單而傾向粗胚，大抵可歸於一種極表相的創作，無法在小說領域被稱頌為佳品，應該是通不過一般小說面面觀的檢視。可是他將小說敘述與詩結合一體，這種顛覆的設計，使小說敘述立即獲得了存在的意義，而且小說式敘述正好提供了詩行的流暢接續性。但相對的，詩行又顯出了散文營造語言密度時及不上詩語言的那種天生鬆弛的形貌。換言之，閱讀其單獨詩行，易得一種散文藏謎的印象，一旦接續的讀了多行，又引起了類似小說的一種順時延展的經驗。也就是說，其詩的語言律動、意象、節奏所撐起的張力，頗為微小，有時幾乎像是一種比文本互植更激烈的顛覆演出，把詩設計得刻意脫離了詩文本。

長詩與短詩一樣講究詩質，所以詩本身的篇幅拓展，及其體式設計，便是長詩探索的主要焦點。綜觀四位詩人對長詩的貢獻，洛夫與簡政珍偏向於意象的運用，但兩人在意象策略上，大相逕庭。洛夫使意象在其詩敘述的順時性流動上，意即詩行的綿延拓展上，背負著深厚的比喻與象徵的意義，且藉以發揮其想像。簡政珍強調意象與時空的結合關係，且特把意象與瞬間結合，把意象的靜態形相當作瞬間轉變的時空通道，意在造成詩行可出現多重時空的互跳互

¹⁹ 朱雙一：《戰後台灣新世代文學論》（台北：揚智，2002），586-592頁。

轉。陳克華把外太空的科學想像，拿來對比人間現實，本來就拓大了詩行發展的時空範圍，而且把抒情的激烈特質放進了詩中人物的意識與思維，從文字上徹底映現，也就是富含了人心性與感情的詩質，可以密合於自然科學的語言，又有虛實雙重世界可以來回，所以大大提昇了詩行的延展能力。林耀德的詩挾其後現代的顛覆氣勢，達成了文類大跨越，並且運用了小程度的文本互植，帶動了詩行的敘述衝勁。固然其詩行在意象上及詩質上，較其他三位鬆弛，但他大方大膽的敘事方式，使長詩體式的延展與擴大，有了山雨欲來的動力，讓更多後來詩人可更上一層樓。整體而言，長詩的寫作，在八〇年代之後，已有迥然不同的視野。最重要的，中文長詩傳統敘事那種情節陳述的路子，不再獨領風騷，反而獲得了更美更新更多元化的創意可能，豐富了中文現代詩的語言文字之設計，以致在長詩的美學層面上更加精進。

The Four Possibilities of Long Poems: Approaching Lo Fu, Cheng-chen Chien, K'o-hua Ch'en, and Yao-te Lin's Ideas of Long Poems

Chen, Chien-min*

[Abstract]

The creative act of modern Chinese long poems has been in new shapes for the past few years. This thesis has attempted to explore the future possibilities of modern Chinese long poems from six aspects: the density of imagery, the pseudo and actual ways of the indication of reality, the chain of images, the overlap of genres, the speaker of a poem, and the interweaving of texts. Four poets who have offered some idiosyncratic ideas in their long poems since 1980 serve as the focus of the present discussion: Lo Fu, K'o-hua Ch'en, Cheng-chen Chien, and Yao-te Lin. They have contributed significantly to four approaches to long poems. K'o-hua Ch'en combined the reality beyond time and space with the lyrical narration; Yao-te Lin used both the overlap of genres and the interweaving of different texts to further his narrative force; Lo Fu set, figuratively and symbolically, the images in the narrative chronological flow; and Cheng-chen Chien so juxtaposed the images and the moments as to make certain inter-leaps within multi-dimensional realities.

Keywords: Modern Poetry, Long Poems, Images, Lo Fu, K'o-hua Ch'en, Cheng-chen Chien, Yao-te Lin

* Chen, Chien-min is an associate Professor in the Department of Foreign Languages and Literatures at National Chung Hsing University.

