

南 華 大 學

文學系

碩士論文



紀小樣《極品春藥》詩作研究

研 究 生：許家蓁

指導教授：李正治 博士

中華民國 101 年 12 月

南 華 大 學

文 學 系

碩 士 學 位 論 文

紀小樣《極品春藥》詩作研究

研究生：許家義

經考試合格特此證明

口試委員：韓大勇
曾余承
李正治

指導教授：李正治

系主任(所長)：鄭孝雅

口試日期：中華民國一〇一年十二月十八日

摘要

紀小樣是戰後出生的第三世代詩人，曾得到許多文學獎項的肯定；他的詩作豐富，迄今已有八本詩集問世，是同時期詩人中少見的多產作家。他也寫詩論、散文與小說，均有亮眼的表現。他對寫作一直有一份堅持，即使在現代詩逐漸失去讀者的時候，他仍然創作不輟，為現代詩的延續而努力。

本文將藉由細讀紀小樣《極品春藥》詩作，作深入的探討；除探討其詩作的主題內涵，並利用英美新批評的評析技巧，深究其詩作的表現形式，期望能從中發掘紀小樣詩的藝術性，瞭解其詩的深刻內蘊，並給予紀小樣在台灣現代詩壇應有的肯定。

而本文的主要寫作架構分成：第一章說明研究的動機與目的，並對與紀小樣《極品春藥》一書的內容作概述、分析。第二章除敘述紀小樣的成長經歷外，並以其作品發表的文字場域將其創作歷程分成三期，藉以掌握紀小樣的創作脈絡。第三章探討紀小樣《極品春藥》一書的主題內涵，呈現詩人的心靈及關懷面向。第四章筆者試圖運用英美新批評的相關理論，探討《極品春藥》一書的詩作在「矛盾語」、「複義」及「張力」三方面所呈現出來的藝術性。第五章則是研究的總結與對未來的展望。

關鍵詞：紀小樣、《極品春藥》、新批評、矛盾語、複義、張力

紀小樣《極品春藥》詩作研究

目 錄

第壹章 序論	1
第一節 研究動機與目的	1
第二節 研究範圍與方法	4
第三節 章節架構與說明	7
第貳章 紀小樣及其新詩的歷程	9
第一節 成長環境及經歷	9
一、 貧困的童年時期	9
二、 詩心初啟的中學時期	10
三、 閃耀詩壇的星光	13
第二節 紀小樣新詩的創作歷程	15
一、 詩刊時期	16
二、 報紙副刊時期	23
三、 文學獎時期	35
第三節 紀小樣的文學活動	44
一、 個人成就	45
二、 團體活動	62
第參章 《極品春藥》的主題內涵	67
第一節 詠物述志	71
一、 傳述己志	72
二、 悲憫萬物	76
第二節 情愛描述	80
一、 男歡女愛	81

二、女性情慾	85
第三節 家族書寫	87
一、感念親恩	88
二、寄情後代	94
第四節 社會關懷	96
一、關懷弱勢	96
二、批判現實	103
第肆章 《極品春藥》詩作的藝術性	107
第一節 《極品春藥》詩作中的「矛盾語」	110
一、「矛盾語」的理論	110
二、《極品春藥》中「矛盾語」的表現	118
第二節 《極品春藥》詩作中的複義現象	125
一、「複義」的理論	125
二、《極品春藥》中「複義」的表現	128
第三節 《極品春藥》詩作中的「張力」現象	131
一、「張力論」的理論	131
二、《極品春藥》中「張力」的表現	135
第五章 結論	149
附錄	157
附錄一：紀小樣訪談紀錄	157
附錄二：紀小樣寫作年表	176
附錄三：紀小樣的手稿	183
參考書目	185

第壹章 序論

第一節 研究動機與目的

自張我軍於 1925 年 12 月出版台灣新詩史上第一部中文詩集《亂都之戀》，至今台灣現代詩發展已有近九十年歷史。其發展過程經過兩次論爭，政權的移轉、社會的轉型、語言的跨越、西方文學思潮與技巧的衝激……，造成詩壇名家輩出，詩風多采多姿的景象。

詩是語言的藝術，是文學的重要體裁之一，可是，在台灣社會卻是曲高和寡；80 年代台灣社會曾颳起一陣「席慕容旋風」，震驚了詩壇，一度造成洛陽紙貴的現象，一些對新詩冷漠的讀者，開始接納、喜歡現代詩¹。但風潮過後，詩的人口未見增加，90 年代甚至出現「詩將亡」²的聲音；1957 年覃子豪疾呼的「新詩向何處去」³，至今仍引人深思。

筆者在國中時期才從教科書中接觸到現代詩，印象中有楊喚的〈夏夜〉、吳晟的〈負荷〉、渡也的〈竹〉，導師見我對文學興趣濃厚，便送了我一本席慕容的詩集(原來筆者也捲入 80 年代的那股旋風)，從此，我深深被現代詩那簡練而富深蘊的文字所吸引，並在現代詩的陪伴下度過了青澀的歲月。國高中時對現代詩的喜愛不免帶點「為賦新詞強說愁」的味道，也曾半認真地與三五同好結起了「詩黨」，彼此品評如今看來令人汗顏的「失作」(連「詩作」也稱不上)。大學

¹ 參見渡也《新詩補給站》一書(臺北：三民書局，1995 年)，頁 23。渡也敘述當時的現象：「七十年代的夏天，大地出版社推出席慕容的詩集《七里香》，一年之內，洛陽紙貴，風行全省，銷售量高達一萬四千冊。迄七十二年十月為止，已發行了十五版(每版兩千本)之多。……她的第二本詩集《無怨的青春》於七十二年二月問世，半年內亦銷售七版之多。……她不但造成校園的轟動，也使一向對新詩冷漠的讀者，開始接納、喜歡新詩。」

² 參見孟樊：〈後現代之後：瀕臨死亡的現代詩壇〉，《後現代併發症——當代台灣社會文化批判》(臺北：桂冠圖書公司，1989 年)，頁 240-249。

³ 1956 年紀弦主持的「現代派」提出現代詩的「六大信條」，他推行「橫的移植」，反對「縱的繼承」的主張，引起了很多詩人的焦慮。針對紀弦的主張，他們紛紛口誅筆伐加以聲討，尤以覃子豪表現最為活躍。他在 1957 年出版的《藍星詩選獅子星座號》中發表〈新詩向何處去？〉長文，對紀弦的主張提出質疑，正式掀開現代主義論戰的序幕。相關之研討，參見《台灣現代詩史論：台灣現代詩史研討會實錄》(臺北：文訊雜誌社，1996 年)，頁 107-123。

時修習了沈志方老師開設的「現代詩欣賞與習作」才得真正一窺現代詩的堂奧，對現代詩的欣賞角度與方法有了進一步的認識。

2010年，在因緣際會之下，我到南華大學進修，修習了文學所碩士專班所開設的課程「現代文學專題：報導文學研究」，在某一堂課堂報告時，一位學長朗誦了他為88風災事件創作的一首現代詩——〈大禹，一直沒有來〉⁴

.....

暴雨的急行軍勇猛地
踩在福爾摩沙的胸坎
雨聲重疊雜沓如雄渾的鞋聲
經過一再地蹂躪，土石
不想被裱褙裝框，山水無法
堅持續辦固定的畫展，我們
等待的大禹沒來，一直沒有來
一千條被雨簾隔絕的魂魄
找不到家門可入，飄搖顛抖
等待著遠方的親人
回來答數
.....

他鏗鏘的聲調中流露出悲天憫人的襟懷，全班為之動容，令我折服不已，事後才知，這位學長正是有「得獎詩人」之譽的紀小樣。

⁴ 發表於《新小林社區報·第一期》2010年7月號，頁碼A-1，《台灣詩學季刊·論壇11號》2010年9月，頁86。

紀小樣（1968—），是戰後出生的第三世代詩人⁵，曾得到許多文學獎項的肯定，他的詩作豐富，迄今已有八本詩集問世，是同時期詩人所難望其項背的。他也寫詩論、散文與小說，均有亮眼的表現，是現今詩壇上不可多得的年輕詩人。他對寫作一直有一份堅持，在〈語藏〉⁶一詩獲得 2008 年新竹縣吳濁流文學獎現代詩首獎時，他在得獎感言中提到：

我在想：再過幾十年，我也會老成巴宰族的潘金玉，祇是她用舌頭，我用筆，為這尚未冷卻的夕陽工業，再升起最後一道孃孃的炊煙。⁷

在現代詩逐漸失去讀者的時候，紀小樣仍堅持創作不輟，為現代詩的延續而努力，對於寫詩，他說：

「像一個翹家去幽會情人使家族蒙羞的青春期女孩」；一如寫詩，那是「一個人進行的遊戲」，是自己與萬物的迷藏——儘管「結局可能無法找到彼此」，但「一刀（字）一刀（字），都有痛楚的快感」，必須要有這樣的堅決與勇氣，固執所愛，儘管不被他人認可，依然艱苦跋涉過月光穿照不透的幽黯深林，把荊棘桂冠戴在流血的腳踝……⁸

他以苦行僧的方式「固執所愛」，在寫作的路上踽踽獨行，雖不免歷經生活的

⁵ 本論文對「世代」的界定採嚴忠政在〈場域與書寫—新世代詩人書寫走向之研究〉中的看法，(第 2-3 頁)。嚴忠政提到他對「新世代」的界定較趨近李瑞騰在《台灣詩學季刊》第 30 期的「新世代詩人大展」，將新世代視為戰後出生的第三世代(1965—)及第四世代(1975—)這個時間點，其論文所採取的是以創作者實際的出生年為 1965 年以後出生的詩人作為研究對象。

⁶ 〈語藏〉一詩描寫的是潘金玉女士，「潘金玉」女士在日治大正三年（1914 年）7 月 21 日，於埔里的烏牛欄部落（即今愛蘭社區）出生，是巴宰族當時僅存一位會說巴宰語的族人，已協助台灣中央研究院語言學研究所李壬癸教授編纂成全世界第一本的《巴宰語詞典》。

⁷ 見《二〇〇八年新竹縣吳濁流文藝獎得獎作品集》(新竹：新竹縣文化局，2008 年)，頁 16。

⁸ 節錄自〈發現詩的小行星〉，為紀小樣評介新竹師院謝獻誼詩作的文章，引號中的粗體字乃是截取自謝獻誼〈捉迷藏〉一詩的詩句，並加以引申。至於「寫詩是詩人與萬物的迷藏」一句，紀小樣自註解為「詩人用客觀的『象』來表達自己主觀的『意』，他們用模糊(歧義)語言，在千萬人中尋找一個可以準確共鳴的知己」。

磨難與旁人的譏嘲，但他仍堅持創作的初衷，終獲得盈耳的讚譽掌聲。

劉克襄說：「台灣能堅持單一出詩集，且詩作勤快，能穩定量產，非紀小樣莫屬。在年輕和中生代一輩來講，完美結合寫實和現代主義內涵的他，絕對是具有代表性的新生代詩人。」⁹詩人蕭蕭也說：「他將是彰化詩哲林亨泰之後重要的名字。」¹⁰嚴忠政將他列為 1965 年以後出生的代表作家，並以其書寫走向，觀照新詩的後期發展。從紀小樣的成績看來，以上三位前輩學者顯非過譽，他的確是這一代詩人中的代表人物，其詩作也多有可觀之處。

筆者有幸在南華大學文學所修習「作品中心的文學理論」課程，發現「英美新批評」理論是以文學本體論為核心的文本解讀流派，它所提倡的「細讀法」乃是對文本中的語言和結構作詳盡的分析和解釋，闡明作品中各種要素間的衝突和張力關係，是詩歌分析的重要方法。故而筆者希望藉由細讀紀小樣詩作，探討其詩作主題內涵，並利用英美新批評的評析技巧，深究紀小樣詩作的表現形式，期望能從中發掘紀小樣詩的藝術性，瞭解其詩的深刻內蘊，並給予紀小樣在台灣現代詩壇應有的肯定。

第二節 研究範圍與方法

一、研究範圍

本論文以紀小樣《極品春藥》一書為研究論述的對象。此書是紀小樣於 2002 出版的第五本詩集。書名之所以為「極品春藥」固然有標新立異、吸引讀者之意，還有更深一層的內涵，作者說：

「食色性也」、「飲食男女，人之大欲存焉！」性是人類文明進步的最大欲力（動力），權力是男人的春藥（絕對的權力；絕對的腐爛），所

⁹ 轉載自「蓮生紅塵——林金郎文學網」<http://blog.udn.com/frankjin/2559798>，原文為劉克襄所著〈彰化新浪作家〉，原載於「彰化藝文」十六期，2012 年 7 月 18 日瀏覽。

¹⁰ 出自紀小樣《熱帶幻覺》書中，蕭蕭〈評《熱帶幻覺》〉一文(彰化：彰化縣文化局，2005 年)，頁 10。

有人類的文化活動，不管政治、經濟、暴力或知識絕大部分目的都跟「性」有關……身為詩的創作者，在我的生命中，還有另一個終極追求——那就是「詩」。詩是我的春藥，並且還是極品。詩是我的《極品春藥》，讓我可以赤裸面對天地或自己，而不必刻意加以掩飾。¹¹

從他的自述我們看得出「詩」對於他深刻的生命意義。全書分成「短、輕、爛、臭、雜」五卷。「短卷」部分因為「短句集」有 10 首短詩，發表場域不盡相同，所以，以書前目錄來看是 45 首詩，但在本研究中計為 54 首；除〈共飲〉一詩是 13 行外，其餘都是十行內的詩。「輕卷」共有 27 首詩，全都是散文詩。「爛卷」共有 28 首詩，詩人自認為「那些詩寫得不那麼好，所以稱它為『爛』」。「臭卷」共有 17 首詩，內容偏向於情色、性慾的探討與描寫。「雜卷」共有 10 首詩，題材、形式並不統一，但每一首都是得獎的作品。以上共 136 首詩，加上集前有一首序詩〈極品春藥〉，集後有一首代跋詩〈詩雜帖〉，全書共 5 卷 138 首詩。

本書依發表場域而言，138 首詩中，有 35 首發表於詩刊，計有：《笠詩刊》12 首、《創世紀詩刊》9 首、《台灣詩學季刊》8 首、《詩世界》、《世界詩葉》及《秋水詩刊》各有兩首；另外發表於文學性雜誌《文學台灣》有 2 首，《台灣新文學》有 1 首。發表於報紙副刊的有 90 首，計有：《台灣新聞報》25 首、《台灣時報》15 首、《青年日報》13 首、《中央日報》與《勁報》各 9 首，《台灣日報》7 首、《自由時報》6 首、《民眾日報》4 首、《世界論壇報》2 首。另外，有 10 首得獎作品，其中，新聞媒體主辦的文學獎有 2 首，政府機關(含地方文學獎)舉辦的有 6 首，民間團體辦理的有 2 首。

紀小樣雖是戰後第三世代的年輕詩人，但因詩作豐富、詩藝傑出、成績斐然，所以，已有論文針對他的詩作作主題式研究，分別是：嚴忠政《場域與書寫——新世代詩人書寫走向之研究》(2004 年，南華大學文學所碩士論文)：討論紀小樣等四位新世代詩人書寫的場域及書寫特質；陳威宏《臺灣戰後出生第三代詩人

¹¹ 見本論文附錄一：紀小樣訪談紀錄，頁 157-175。

(1965-1974)之都市書寫》(2008年，國立中央大學中國文學研究所碩士論文)；討論紀小樣等戰後第三代詩人「都市書寫」的現象；顏秀芳《戰後臺灣情色詩研究(1950-2010)》(2011年，國立彰化師範大學台灣文學研究所碩士論文)，討論紀小樣情色詩中所反映出男性對於情慾掌控權的不安，並對女性所處的位置進行柔性的批判。這三篇論文除陳威宏《臺灣戰後出生第三代詩人(1965-1974)之都市書寫》一文與本研究的主題論述較無關之外，其餘兩篇可為本研究論述之參考。

二、研究方法

本論文所採用之研究方法概略如次：

(一) 傳統鑑賞詩作常站在「知人論世」的角度，黃永武先生說：

詩境是心境的反應，要認識詩境、欣賞詩境，對於作者心境的揣摩，應該是它根本的入手處。要揣摩其心境，不外乎從傳記資料中去明瞭作者過往的歷史、當時的處境，以及對未來的企望。¹²

因此，為了有助於對紀小樣詩境的瞭解，在第二章中以訪談、資料蒐集的方式，先對紀小樣的成長經歷、創作歷程與文學活動作一整理及介紹，以期對紀小樣詩作有更豐富的體會。

(二) 詩人的創作主題可以反映出詩人的心靈，以及其最深切的關懷面向；所以，第三章以文本閱讀與歸納分析對《極品春藥》一書的題材內容進行考察，找出書中的主題內涵，以揭示其題材的多元性及特色。

(三) 黃永武先生在談論「知人論世」的道理時，也一併提到對詩的鑑賞態度

¹² 黃永武：《中國詩學·鑑賞篇》(台北：巨流圖書公司，2008年)，頁261。

「不能由於對傳記資料的過分關心，而忽略了作品的本身」¹³，表達了對文本應有的重視態度。所以，在論文的第四章中，筆者將完全採用「新批評」（new criticism）的方法，屏除文本以外的探索，而從矛盾語、複義及張力三方面鑽研詩作本身的質地與密度，試圖呈現出紀小樣詩作的藝術性。

總之，本論文以不同的方法參酌兼用，以期對紀小樣詩作的論述能更加周延詳備。

第三節 章節架構與說明

本論文以紀小樣所出版的第五本詩集《極品春藥》為討論文本，其章節架構安排如下：

第壹章「序論」。第一節敘述本論文的「研究動機與目的」，敘述八〇年代後台灣現代詩的走向及研究的動機與目的。第二節為「研究範圍與方法」，本論文討論範圍為紀小樣《極品春藥》一書，先整理記小樣的成長經歷、創作過程，再爬梳其作品的主題內涵，最後以英美新批評理論加以評析詩作，並討論相關術語。第三節則為「章節架構與說明」。

第貳章「紀小樣及其新詩歷程」。所謂「誦其詩、讀其書，不知其人可乎？」，欲了解紀小樣與其詩作，必從其成長經歷、接觸新詩及各階段創作歷程開始，並觀察其文學活動的軌跡。第一節「成長環境及經歷」，敘述紀小樣在貧困的生活中開啓學詩之路，雖然求學之路未能一路順遂，經濟生活也屢遭困頓，但始終未改寫作初衷，終於成為現代詩壇中一顆閃亮的新星。

第二節「紀小樣新詩的創作歷程」。隨著科技的進步、社會的變遷及政治環境的遞嬗，文字的發表場域也產生變化。紀小樣的創作前六年以詩刊為發表場域。但因報紙的解禁、詩刊的沒落，中間九年改以報紙雜誌為主要發表場域，但

¹³ 同註 12。

詩刊亦未偏廢。之後，又因有線電視台的興起，改變了大眾的閱聽習慣；報紙副刊亦日趨於娛樂化，新詩的發表場域也日益萎縮。此時，各類型文學獎接連舉辦，紀小樣考量自身經濟需求及對創作的滿腔熱情，便積極投身於文學獎的作品創作，並獲大小獎項無數。

第三節「紀小樣的文學活動」，爬梳整理紀小樣的個人詩集、歷來的得獎作品，包含新詩、散文、小說，以及被選入詩選的作品，以窺紀小樣的創作歷程與文學活動。

第參章「紀小樣《極品春藥》一書的主題內涵」，古人說：「心之動，物使之然也。」詩人創作的主题，可以呈現出詩人的心靈及其內在深切的關懷。本章分成四小節。

第一節「詠物述志」，分成兩部分，一是傳述己志，藉詠物抒發個人的想法與生活態度；二是悲憫萬物，傳達其悲天憫人的情志。第二節「情愛描述」，從男歡女愛與女人情慾敘寫男女對性愛的態度，並批判社會對於兩性刻板的價值觀。第三節「家族書寫」，分成感念親恩與寄情後代，傳達紀小樣對於親人，尤其是對父母親、小孩的眷戀和深刻的情感。第四節「社會關懷」，從扶濟弱勢與批判社會兩部分著手，對於弱勢族群表達同情與關懷；對於社會的不公不義也加以嘲諷或譴責。

第肆章「從英美新批評探究《極品春藥》一書的藝術性」。分別在三節中討論英美新批評的相關理論，再據以探討紀小樣《極品春藥》一書在「矛盾語」、「複義」及「張力」現象三方面所呈現出來的藝術性。

第五章「結論」，為前面各章的總結。除以英美新批評探究《極品春藥》一書的藝術性之外，還試圖在台灣新詩史上，為詩人紀小樣找出一個確切的定位，以肯定紀小樣在詩壇的努力和成就。

第貳章 紀小樣及其新詩的歷程

紀小樣，本名紀明宗，1968年2月2日生，台灣省彰化縣人，國立台北商專附設空中商專企管科畢，目前就讀南華大學文學研究所。曾為婚紗人像攝影師，現為「布穀鳥兒童作文班」指導老師，創作初期曾加入「新陸」、「曼陀羅」兩個八〇年代中期的年輕詩社，中期亦曾為「笠詩社」社員。創作以新詩為主，兼及散文、小說。1986年起開始新詩發表，作品曾獲全國優秀青年詩人獎、中國時報文學獎、聯合報文學獎、教育部文藝創作獎、吳濁流文學獎、《台灣新聞報》西子灣副刊「年度最佳詩人獎」等數十獎項。出版詩集有《十年小樣》¹、《實驗樂團》²、《想像王國》³、《天空之海》⁴、《極品春藥》⁵、《橘子海岸》⁶、《熱帶幻覺》⁷、《暗夜聆聽》⁸，詩作且多次收入各種詩選集。

第一節 成長環境及經歷

一、 貧困的童年時期

1968年，紀小樣在台北大龍峒出生；到了七歲，因祖父病歿，才由母親帶著一家大小回家耕種祖傳的三分田地。他的老家在彰化，一個前後都被公墓包圍的小村莊——福興鄉社尾村。⁹家中務農，父親只有小學畢業，為了家計，國小畢業不久就到台北「討生活」，是位踩著三輪車，沿街回收破銅爛鐵的「古物商」；而母親則祇讀到國小三年級。對於這樣的家庭背景紀小樣並不會迴避，甚至認為自己能養成廣泛閱讀的習慣便得力於此：

¹ 紀小樣：《十年小樣》（臺北：詩之華出版社，1996年）。

² 紀小樣：《實驗樂團》（彰化：彰化縣立文化中心，1997年）。

³ 紀小樣：《想像王國》（臺北：詩藝文出版社，1998年）。

⁴ 紀小樣：《天空之海》（彰化：彰化縣立文化中心，2000年）。

⁵ 紀小樣：《極品春藥》（臺北：詩藝文出版社，2002年）。

⁶ 紀小樣：《橘子海岸》（彰化：彰化縣文化局，2003年）。

⁷ 紀小樣：《熱帶幻覺》（彰化：彰化縣文化局，2005年）。

⁸ 紀小樣：《暗夜聆聽》（彰化：彰化縣文化局，2009年）。

⁹ 作者將在社尾村的童年點滴寫成一篇散文——〈村與路〉，此文並於2002年獲第四屆磺溪文學散文獎。

「……因為家父工作的關係，奠下了我深厚的『雜』學基礎。凡只要是印刷得出來的文字與圖片，我認為應該是沒有任何一門一類曾經逃出過我的眼眶；……我的父親『古物商』，就是沿街叫賣『壞銅舊錫倘賣否？薄仔紙、報紙倘賣否？』的那種為生活揮汗的苦力。」¹⁰。

因為父親工作關係收購了許多舊書，紀小樣時常去翻閱，像樹根伸入幽黯的泥土——多方雜亂的閱讀吸收，因此打下了其深厚的文學根柢。

而由於雙親的學歷都不高，加上家境窘迫，所以並未鼓勵孩子讀書。家中四個孩子，紀小樣排行老大，弟弟妹妹，一個國中畢業，兩個高中畢業（夜間部），學歷最高的就是詩人了。即便家境貧困，詩人自小仍力學不倦，無論是學業成績、繪畫或寫作均展露天份；老家廳堂旁邊的臥房牆壁上貼滿了詩人就讀國小時的三十多張獎狀，可說是以獎狀當壁紙也不為過。詩人小時候寫作的功力可由一個小插曲窺見一二：紀小樣國小六年級下學期轉學到台北社子國小，畢業多年後，最小的弟弟一樣就讀該校，有一次弟弟回家告訴家人說，學校的成果展展出了哥哥的作文，（詩人與其小弟相差近七歲，在畢業多年後，校方仍展出他的作品），可見詩人小時候就展現了寫作方面的天賦能力。

二、詩心初啟的中學時期

國中二年級時，正遇上八〇年代房價飆漲的時期，因為危機意識使然，紀小樣的父親正巧在銀行利率最高的時候「痛下決心」，貸款在台北社子島買了房子，經濟壓力更勝於前。。在那注重升學考試的年代，詩人國三時，教務主任爲了學校升學率的榜單，願意幫他繳付高中聯考的報名費，但紀小樣婉拒了；因爲，高中畢業的出路，接續要考大學，依家中的經濟條件根本無法負擔他的學費，所以，即使考上了，他也不可能去就讀。最後，他選擇報考職業學校，

¹⁰ 紀小樣：〈寫作之樹〉，《幼獅文藝》第556期（2000年4月），頁8-9。

希望盡早學得一技之長，畢業後能直接就業，以減輕家中的經濟負擔。

1983年，紀小樣進入台北市立士林高商廣告設計科就讀。之所以會選擇廣告設計科是因為紀小樣從小喜歡畫畫，國小曾得過校內許多畫圖比賽的獎狀；國中的美術成績常得高分，有一幅靜物寫生水墨作品，還被老師高高貼在美術教室內表揚，使得他對繪畫產生了自信與興趣；因此，國中畢業後，高職選擇進入廣設科發揮所長。但廣告設計科的專業非國小國中時的塗塗抹抹可以相比，顏料、針筆、畫紙以及西德製的製圖工具都非常昂貴，每每要跟父親拿購買學習用具的費用時，他都能明顯感受到父親的為難。有一件事最是讓紀小樣印象深刻，那是高二時的攝影課，課程需要用到單眼相機，班上的同學都人手一台，詩人卻不敢開口向父親要求。由於是必修課程，只好跟同學借用，沒想到在這樣刻苦情況下交出的攝影作業，竟然得到了全班的最高分，隨後老師還給他管理暗房，這是當時的紀小樣始料未及的。紀小樣曾自我分析，他日後會從事攝影工作，一方面可能是基於補償心理；另一方面，也是從這起事件中建立起自己對攝影的信心來。

而紀小樣最終仍走上寫作的路上去，這期間還有個轉捩點。即將升上高二時，班導師移民美國。這位老師長得既帥又風度翩翩，對同學也很好，所以，他要離開，師生們都依依不捨。之後，來了位新老師，這位老師原本在某私立名校擔任主任，專業能力也很好，但因要求嚴格，班上同學都不能適應。新老師教大家「精細素描」；所謂「精細素描」就是要求將物件的形狀、大小、質感、顏色畫得栩栩如生，如同照相一般。到了老師規定繳交作品的那天，全班沒有人畫完，老師大發雷霆詢問原因，紀小樣直率的回答說，我不喜歡精細素描，相機拍的一定比我畫的還精確。此話一出，老師更加怒不可遏，要紀小樣到教室外面壁罰站，一連站了兩節課。全班無人畫完，卻只有他一人受罰，顯現新導師「殺雞儆猴」的意味濃重；因為處罰不甚公平，此事使得紀小樣年少的心靈大為受傷，進而轉為以寫作抒發情緒、想法。

至於詩心的啓蒙是紀小樣接觸到的第一本詩集——《海涅抒情詩選》，他對

其中動人的文字深深著迷，還在英文課時讀到忘我，而被英文老師逮個正著，書也被沒收了。此時，也正是席慕蓉詩集在台灣大為暢銷之時，書中附有精美的針筆插畫，紀小樣深受吸引，便在一次校園書展時買了《七里香》及《無怨的青春》兩本詩集。席慕蓉的詩細膩地描繪出對青春與愛情的無奈或不捨，當下就擄獲了紀小樣年輕多情的心，從此新詩走進了他的生活，影響了他的一生。紀小樣不諱言自己初期的詩受了席慕蓉某部分的影響。詩人曾以銅袖鐵衣的筆名用第三人稱介紹自己的寫作事業，他提到：

……這隻螢火蟲(筆者按：指紀小樣)發現了席慕蓉的〈遙遠的星光〉(紀小樣說席慕蓉的詩，絕對是詩的甜、美面的一個最佳定義)。他可能受過部分不成熟的刺激與影響(註，此處的不成熟，容易引起不必要的誤解，這裡指的不成熟，完全是屬於紀小樣自己個人的，而不是席慕蓉小姐的。)因為星光對螢火蟲來說確實是太遙遠了(小樣的詩含有一種無法形容的苦澀)。¹¹

除了海涅與席慕蓉詩作的滋養，紀小樣也大量閱讀，父親收購的舊書便是他汲取寫作養分的來源。

此外，參與社團也是促使紀小樣走上寫作之路的一個要因。紀小樣高中時參加劍道、國畫、民謠吉他等社團，由於吉他彈得很好，所以高三時擔任吉他社的教學組長，時常自彈自唱，也試著自己譜曲寫詞。當時寫了很多的歌詞，這是他與優美的詩化文字的第一類接觸。此後，他開始嘗試寫作。高三上時，詩人正是寂寞的十七歲，當時他的一首新詩〈顫動的天平〉¹²以筆名「飛鴻」發表在台北市立士林高商的校刊上，他發現他的詩作能引起別人的注目；尤其是原本心儀的學姊因此跟他有了互動，雖然，並沒有談起戀愛，卻「開始了他

¹¹ 銅袖鐵衣(紀小樣的另一筆名)：〈螢火蟲的發光事業—記紀小樣〉，《文訊雜誌》第139期(1997年5月)，頁104。

¹² 紀小樣：〈顫動的天平〉，《北士商青年》第108期，頁97。原詩見附錄三。

的發光事業—寫詩」。¹³

紀小樣曾說：「如果青春是一列不知終站的火車，那麼接觸『攝影』與嘗試『寫詩』便是那平行的雙軌；從中，我稚嫩的生命緩緩地開出，第一個站名叫作『寂寞的十七歲』。」¹⁴在當時，紀小樣以為「『詩』的浪漫與『攝影』的唯美是可以運用來戀愛的絕佳利器」，及至現在有人問起了這兩者的相關性他還會促狹地告訴你—這是兩種騙女孩子的，不錯的技能與方式。當然，他內心真正想說的是一「攝影是美化皮相的工作，而寫作是深入人心的事業；都與『人』有關！」¹⁵證諸於後來詩人的發展，這個時期的際遇轉變對於他詩心的啓發的確具有相當關鍵性的轉折。

三、閃耀詩壇的星光

1986年，高職畢業後，紀小樣進入位在台北士林夜市旁邊的「西北攝影公司」工作，從攝影助理做起，到燈光師、攝影師，這時候也開始對外投稿。工作了一年半，紀小樣想要考大學繼續學業，於是，他白天工作，晚上補習；到了後半年連工作也辭掉了，專心在家苦讀。有一天，媽媽陪同父親出外收購舊物，提早回家，卻看到詩人正看著小說，母親誤會紀小樣看閒書，無心升學考試，一時氣不過，當場狠狠將他痛罵一頓，紀小樣因此放棄報考大學，再回攝影工作崗位。又過了幾年，紀小樣仍壓抑不了想進修的心願，因為在就讀北士商時，他的經濟學、商業概論都讀得不錯；加上又學攝影，心想日後若能開家攝影公司，學管理也用得著；所以，1992年他考上台北空中商專企管科。這期間紀小樣持續創作、投稿，主要發表場域以詩刊為主。

到了1994年，紀小樣已有多首詩作深受肯定，並被收錄至詩選中；這一年的詩人節，因為秋水詩刊涂靜怡老師的推薦，紀小樣榮獲八十三年度全國優秀

¹³ 銅袖鐵衣（紀小樣的另一筆名）：〈螢火蟲的發光事業—記紀小樣〉，《文訊雜誌》第139期（1997年5月），頁103。

¹⁴ 紀小樣：〈寫詩的腦子與按快門的手—淺談我的工作與創作〉，《幼獅文藝》第565期（2001年1月），頁80。

¹⁵ 同註14，頁81。

青年詩人獎的殊榮，這是各界對他作品的肯定。二專畢業後，友人在台中東海大學旁開了一家攝影公司，力邀他南下幫忙。於是 1995 年時，紀小樣便至台中縣龍井鄉(東海大學旁)「洞窟寓言」攝影公司擔任攝影師，從此，他就在台中「落地生根」。1996 年，與王怡仁女士結婚。隔年，長子出生。此時的他詩興勃發，大量的在報紙上投稿，除了多首詩作被選入詩選之外，還出版了第一本個人詩集《十年小樣》，接下來的兩年陸續出版了《實驗樂團》與《想像王國》二書，這對一個年輕的詩人而言，是相當難得的成就；之後，他開始參加比賽，並獲得了不錯的成績。但端靠報紙的微薄稿酬並不足以負擔家計，1998 年，紀小樣的經濟生活陷入窘境，銀行裡的存款剩不到一萬元，下個月的房租、下個月的生活費都無著落。當時的紀小樣也曾萌發想放棄寫詩的念頭，他想找個穩定的工作維持家庭生活；就在這個時候，他參加的第一屆生態文學暨報導獎獲得了新詩組貳獎，獎金有兩、三萬元，這筆錢足以支應其一個月的生活費，紀小樣想，「一首詩」這樣的投資報酬率也還不低，於是從 1999 年開始，他積極投入各種文學獎比賽，獲得大小獎項無數，一方面解決了經濟問題，「得獎詩人」的稱號也不脛而走，他成了「新生代」詩人的代表人物之一，成了閃耀詩壇的一顆閃閃星光。

寫作初期，紀小樣原本想用一百個筆名，因為他懷疑報章雜誌的主編可能是看到名字再決定作品的刊登與否？紀小樣說：這是他的一種「叛逆與抗議」，他要別人對其詩的全然肯定，而不是因為詩人經常見報的盛名；最後筆名祇用了三十幾個，經朋友建議才採固定筆名。至於最後何以以「紀小樣」為筆名，據詩人自己說是倪匡給他的靈感。聽說倪匡當年取筆名時，閉上眼睛，將字典一翻，手隨意一指，指到「匡」字即以之為筆名。紀小樣認為，姓不可改，改姓猶如背祖忘宗，因此保留本姓「紀」字；「小」字是詩人所喜愛的字，因其個性不喜「大」，「大」予人自滿、驕傲之感；「小」則有謙虛、可愛、可親近之意，令人感到平易近人、可愛可親，加以當時有本刊物叫《小說創作》，是他的筆名最先出現之處，故第二字取「小」字；至於「樣」字，即是效法倪匡，翻開字典，點出來的，

一切委諸天意，交給命運。除此之外，他用過的筆名，還有像是姜銅袖、紀十七、紀十八等等，會以數字為筆名，是因為之前有位詩人叫杜十三，紀小樣覺得很酷，即仿之；以「十七」為筆名的即是十七歲時對外投稿的作品，「十八」亦復如是。

第二節 紀小樣新詩的創作歷程

如果以十年為一個世代，1968年出生的紀小樣屬於戰後出生的第三世代。這個世代的詩人創作題材中少了戰火、饑荒、鄉愁，但更強調個體經驗及個人化的寫作，他們的詩作已漸具規模，成為詩壇不可小覷的新勢力。

然而，這個世代的詩人面對的是怎樣的一個不同於前一世代的時代環境？嚴忠政先生在其所著論文《場域與書寫——新世代詩人書寫走向之研究》中曾對此做過分析：

在資訊上：1975年影印機開始普遍流行，它標幟著人工抄寫時代的結束；1981年八位元個人電腦漸漸進入家庭；1985年十六位元電腦快速普及；1988年政府解除報禁，新報紛紛誕生；1998年台灣個人電腦普及率由1988年的4%提升到32.3%。在政治上：1986年……以解除戒嚴為主要訴求，……1987年政府解除長達38年的戒嚴，開放國人赴大陸探親；1996年台灣實施第一次總統直接民選；2000年後的台灣島內政治更是處於高度震盪之中。¹⁶

書寫方式的改變、傳播形態的不同，加上社會、政治的開放，這樣的時代變動，自然影響了詩人的作品與發表場域。

紀小樣其創作歷程可以發表場域為分期：前六年：以詩刊為主；中間九年

¹⁶ 嚴忠政：《場域與書寫——新世代詩人書寫走向之研究》（嘉義：南華大學文學研究所碩士論文，2004年），頁3。

是以報紙爲主，加上詩刊；後來詩刊凋零，報紙萎縮，乃以參加文學獎爲主要發表場域，報紙、詩刊兼而有之。

一、詩刊時期

(一)詩刊的發展

詩刊是由一群志同道合的詩人集結成社，出版詩刊雜誌，製造一個詩人作品的發表場域，以鼓勵新人創作，帶動現代詩的創作風潮。

台灣在 1935 年 6 月，由楊熾昌糾合了林永修、張良典、李張瑞，和日人戶田房子、岸麗子、尙尾鉄平，共同組成「風車詩社」，發行《風車》詩刊。1953 年「現代詩社」成立。1956 年，紀弦結合許多詩人創設「現代派」。他們主張：新詩並非源自中國的縱向繼承，而是來自西方的橫向移植。這樣「西化」的主張，主導著五、六 0 年代台灣的詩壇。1954 年 3 月，覃子豪、余光中、夏菁等人創辦了「藍星詩社」。同年 10 月，張默、洛夫、痲弦創辦了「創世紀詩社」。「現代派」主張現代主義、「藍星」主張抒情主義、「創世紀」主張超現實主義，這三個詩社鼎足而立，各有其擁護者。

到了六 0 年代新創的詩刊有：1962 年 7 月，文曉村等創立的《葡萄園》詩刊，主張明朗化、普及化與民族化；1964 年 6 月，林亨泰、陳千武、白萩、趙天儀、李魁賢等人創辦的《笠》詩刊，其特色在強調鄉土精神的維護、新即物主義的探求與現實和人生的批判¹⁷。「笠詩社」的成員大多是台灣籍的詩人，如：巫永福、陳秀喜、陳千武、林亨泰、詹冰等橫跨日據及戰後的老一輩詩人，及中生代詩人，如：白萩、李魁賢、杜國清、趙天儀、非馬等。紀小樣也是「笠詩社」的成員，他是該世代詩人當中，少數幾位有加入元老級詩社者，也是該詩社此一世代同仁當中，創作力最爲豐沛者¹⁸。「笠詩社」與在 1964 年 4 月創

¹⁷ 古繼堂：《台灣新詩發展史》(臺北：文史哲出版社，1989 年)，頁 360。古繼堂認爲：「《笠》的刊名象徵著普及和大眾化。將鄉村農民頭上戴的笠，作爲詩神的桂冠這本身就代表著泥土味和鄉土氣息。」

¹⁸ 嚴忠政，《場域與書寫——新世代詩人書寫走向之研究》(嘉義：南華大學文學研究所碩士論

刊的《台灣文藝》成爲本土文學發表的主要園地，在維護台灣本土精神及批判現實社會方面，貢獻良多。這些志趣相投的詩人集結成社，他們各有主張，引領風騷，出刊詩雜誌，鼓勵新人從事創作，帶動現代詩創作風潮。風氣延續到七、八〇年代，遂形成詩刊林立的蔚然景觀。首先有《龍族》、《主流》及《大地》等新詩刊的出版；八〇年代左右，還陸續成立許多詩社，像是林佛兒創辦的《台灣詩季刊》、路寒袖執筆的《漢廣》、侯人執筆的《詩友》、《晨風》、《心臟詩刊》、《傳說》、《春風》、《四度空間》、《地平線》、《象群》、《兩岸》、《曼陀羅詩刊》、《長城詩刊》等，這真是個詩刊群起的年代，即便經費短缺，詩社同仁仍自掏腰包維持詩刊的獨立運作，《風雲際會》詩刊就是由田運良一個人自行邀稿、組版、排版印行的，可說是個人詩社。

九〇年代雖然仍可以看見一些老字號的大型詩刊，但新生刊物的創立則呈現了以校園爲據點的情況，許多的校園詩歌創作者彼此以情感與興趣作爲基礎，便形成群體組成詩社發行較小型的刊物，刊載同學與朋友們的作品，然而又往往呈現出斷炊的可能性。加上網路媒體的高度發展，使得九〇年代末期的詩社群與發刊開始大量轉向網路與電子報的形式。須文蔚在〈從商業傳播市場轉向公共傳播環境的變貌〉一文裡提到：

而新世代詩人無力改變商業傳播環境中文學的式微，因此他們對出版詩刊、結社等前行代或中生代十分注重的文學儀式，多半淺嚐即止，反而越來越多人投身到網路世界中，透過像《詩路》、《晨曦詩刊》、《田寮別業》等站台。建立一個公共服務的文學傳播架構，隱然形成一個新的文學活動場域。¹⁹

這種場域的形成不僅代表著詩文本凌駕於組織的概念，更隱含著個人化寫作時

文，2004年），頁94。

¹⁹ 丁威仁：〈從「詩文學聯邦」到「詩文學邦聯」：初論八〇年代至九〇年代創社詩刊的思維變遷〉一文，《文學新論》（嘉義：南華大學文學所學報第三期，2005年），頁123。

代的來臨。

針對詩社的發展，林耀德認為五〇、六〇年代的台灣詩壇屬於「文學集團」時代，個別集團或許擁有共同的宣言與號召，卻容納了不同風格與取向的詩人，仍然倚仗以情感凝聚的「人的組合」進行交互作用。而 70 年代則屬於「集團文學」的時代，集團內組成分子在主題與價值觀的認識上有濃厚的統一與認同，形成各種類型化的「觀念的整合」²⁰。然而，進入 80 年代，新興媒體(如電腦)逐漸扮演著新詩寫作的重要媒介，新的詩社群組成呈現多元化的情況，詩社更加蓬勃發展。到了 90 年代，網路寫手大量產生，校園詩刊取代了同仁詩刊的模式，消費化、電子報化，在在都使得 90 年代的詩社群思維更迥異於前代，也面臨大量萎縮的命運。

嚴忠政指出詩刊對詩人的助益有三：一是篇幅較報紙副刊大；二是容許前衛與實驗精神。第三個就是必須兼備培育下一代教育的功能²¹。一般而言，詩刊較能容許長詩的刊登，依嚴忠政先生的歸納統計「2003 年四期的《創世紀詩刊》共發表了 195 篇詩作，其中不乏像……這類超過 40 行的作品」²²，對照報紙副刊而言，「新世代詩人在副刊這個場域，20 行以內的短詩是他們所要固守的疆域」²³，由此可見，詩刊較報紙副刊能容許長詩的刊登。

其次，詩刊本以刊載詩作、詩論為職志，這是詩刊存在的目的。因此，它較能容許分行與斷句怪異的詩作或圖像詩等，也樂於提供場域供詩人做創意的發想，像是紀小樣〈海殤—真正的弊案，只有那些斃命的人，才知曉……〉一詩：

尸、勿也・，ア所、ケメノ、ケメム、ヨク、尸也ノ、尸ヲノ、ロク、勿也・、尸、尸

²⁰ 林耀德：〈要樸素的長大—焦桐與其詩集《蕨草》〉，《文藝月刊》第 201 期(1986 年 3 月)。轉引自丁威仁：〈從「詩文學聯邦」到「詩文學邦聯」：初論八〇年代至九〇年代創社詩刊的思維變遷〉一文，《文學新鑰》(嘉義：南華大學文學所學報第三期，2005 年)，頁 112。

²¹ 嚴忠政：《場域與書寫—新世代詩人書寫走向之研究》(嘉義：南華大學文學研究所碩士論文，2004 年)，頁 15-17。

²² 同註 33，頁 15。

²³ 同註 33，頁 12。

くーろ 所、勿也・尸尤、丁一么、 ， 虫ら 丁一尤、尸、
口、尸メへ、リノ 口メムノ 勿也・ 糸らノ ろ一、勿也・ 丁一么、イメヲノ
ルノ ろ一、尸、くへ、ろ、リ一么 《メム、口又ノ 虫メ尤、糸らノ 勿也・
虫么 一么ノ 勿也・ く口 虫メノ リ一ろ、 ， 尸メヲノ 《へ、勿也・ メ、口、
一 《也・ く一ろノ 尸メへ、 去一ムノ 一ろ、口メノ 夕么ノ 丁一么、勿也・
去所、夕一ムノ 一尤ノ

勿尤 一ノ 力一せ、メ、力一、メ尤、尸ム、勿也・ 虫ろ、リ一ろ、
尸尤ノ 丁一ムノ 《メ、ろ一、勿也・ 丁一せ、口、
一、虫ム、《也・ 勿メム 一せ、勿也・ 丁一ム 尸メ、
ムメへ、 ろ、勿ろ、勿也・ 丁一、勿所ノ
くーろ 所、勿也・ 口、丁一 尸尤、丁一么、
虫也、一ノ ち、 ， ろ一、一么、尸ら、一尤、勿所、力一ム、メ、口、
勿メ、《メ、
虫ム、一、去メへ、糸ノ ルノ 勿也 去么 丁口ム 口ム、勿也・

去所ノ メろ 尸所、 丁一、²⁴

嚴忠政認為此詩「全篇以注音符號的鋪排來凸顯事件本身所隱藏的陰暗與不義，這不但是作者的巧思，也是詩刊容許前衛精神的一種展示。」²⁵，此詩發表於《笠詩刊》221期，另有國字版發表於台灣時報2000年12月2日。比較這兩個版本，國字版自然讀來流暢無礙，注音版則辨讀吃力困難，這似乎也暗寓了這個事件要還原真相更是難上加難。這種充滿前衛與實驗精神的詩作，也唯有

²⁴ 紀小樣〈海殤〉發表於《笠詩刊》221期，2001年2月，頁60-62。

²⁵ 嚴忠政：《場域與書寫——新世代詩人書寫走向之研究》（嘉義：南華大學文學研究所碩士論文，2004年），頁16。

不受消費導向所牽制的詩刊能勇於接受並刊登。

詩刊的第三個功能更是重要，扮演著承先啓後的角色，鼓勵新人從事創作。商禽也曾說：「詩刊詩社有三個功能：第一個功能是提供詩友們發表的園地；第二個就是必須兼備培育下一代教育的功能……」²⁶以《創世紀詩刊》為例，其內的「詩壇新秀」或「台灣新世代個展」專欄，往往每期都以數頁的篇幅刊出一個人的多首作品，並加以評介，這在報紙副刊是很難做到的。

(二) 紀小樣與詩刊

紀小樣的詩刊時期約為 1986 年至 1991 年，是詩人開始創作新詩的前六年，此時正是詩社蓬勃發展之際，紀小樣亦受邀加入了《笠》詩社。投稿詩刊通常是無稿費的，也不像報紙副刊存在著廣大的可能讀者，但詩刊在選刊詩作的「專業性」，是可以不受消費導向所影響，這對後起之秀而言，不啻是個極佳的發表園地。詩人自言詩社與他之間的關係：

你創作到一個程度的時候，不是你挑人而是人挑你，參加詩社在年輕時對我有相當的幫助，它拉近了我和詩的關係，有朋友一起能互相討論比較，進步較快。²⁷

他又說：

我剛開始創作的 6、7 年，沒在報紙發表，都在詩刊發表，因為我剛開始寫作的時候，那時候是 80 年代初左右，台灣還有很多詩社，那大概是你們都沒聽過的：「新陸」、「曼陀羅」、「創世紀」等詩刊，至少還有 10 個詩刊可以發表，園地就夠大了。後來詩刊就慢慢倒了，……²⁸

²⁶ 見《台灣現代詩史論：台灣現代詩史研討會實錄》(臺北：文訊雜誌社，1996 年)，頁 649。

²⁷ 見本論文附錄一：紀小樣訪談紀錄，頁 157-175。

²⁸ 見本論文附錄一：紀小樣訪談紀錄，頁 157-175。

這個時期詩社除了提供他發表的場域之外，透過與詩友的討論切磋，更加速拉近了他和現代詩關係，若說這個時期，是紀小樣的現代詩奠基期，我想是不為過的。

紀小樣的八本詩集內共有 694 首詩（《極品春藥》一書以目錄來看應為 129 首，但其中〈短句集〉內有 10 首短詩，因這 10 首詩發表場域不同，因此在統計上將之分開計算），其中發表於詩刊者有 173 首，約占所有作品的四分之一。發表過的詩刊有 21 個之多，計有《藍星詩刊》、《世界詩葉》、《心臟詩刊》、《笠詩刊》、《長城詩刊》、《秋水詩刊》、《創世紀詩刊》、《珊瑚礁詩葉》、《香港：詩雙月刊》、《海風詩葉》、《新陸現代詩誌》、《葡萄園詩刊》、《大海洋詩刊》、《台灣詩學季刊》、《曼陀羅詩刊》、《雙子星詩刊》、《匯流詩刊》、《詩世界》、《乾坤詩刊》、《台灣詩學》、《現代詩》，其中以《笠詩刊》41 首最多，《創世紀詩刊》27 首居次，《台灣詩學季刊》與《秋水詩刊》分別有 25 首，其餘則零星散見。以下對這四份刊物略作介紹。

《笠詩刊》原刊名為《笠》，民國 53 年六月創刊，採雙月刊形式穩健發行迄今。在創刊初期，即設立「笠下影」、「詩史資料」、「作品台評」等專欄，希望從詩人及作品上，建立客觀詳實的資料，並藉著觀摩他人的詩作與詩觀，提供更多樣的寫作方法。另外，《笠》對譯介各國的詩作及詩論亦是不遺餘力，希望能藉此深化、重建台灣詩學理論的新風貌。其內容見證了台灣詩壇各個階段的大事，可以做為台灣新詩發展史的重要參照。

《創世紀詩刊》，民國 43 年 10 月創刊，民國 72 年 10 月改名為《創世紀詩雜誌》，以季刊形式發行迄今。創刊時提出三大主張：1、確立新詩的民族陣線；2、建立鋼鐵般的詩陣營；3、提攜青年詩人，徹底肅清赤色、黃色流毒²⁹。這裡所謂「赤色、黃色流毒」是指：消閒詩、訴苦詩、牢騷詩、戀詩、謾罵詩、自由詩、口號詩以及教條詩，這八種詩是被他們所屏棄的。其風格主張，在戰後

²⁹ 見《創世紀的路向—代發刊詞》，原刊於《創世紀》詩刊創刊號，民國 43 年 10 月 10 日出版。轉引至古繼堂：《台灣新詩發展史》（臺北：文史哲出版社，1989 年），頁 264。

20 年間有過三次較大的變化，從最初的「戰鬥詩」，到中期的「新民族詩型」，到 1960 年代成爲「超現實主義」的大本營。其發行至今已超過半世紀，號稱「台灣戰後最大也是壽命最長的現代詩社之一」，與《笠詩刊》可以說是台灣詩壇的特例。

《台灣詩學季刊》民國 81 年 12 月創刊，原採季刊形式發行；民國 92 年 5 月更改刊名爲「台灣詩學學刊」，半年發行一次。是一份理論與實踐並重、歷史與現實兼顧的整合性詩刊，其發行宗旨爲「挖深織廣，詩寫臺灣經驗；剖情析采，論說現代詩學」。這本詩刊與台灣其他上百種詩刊最大的不同，在於其他詩刊均以詩之創作為主要內容，《台灣詩學季刊》則以一半以上的篇幅登載詩學、詩評、詩論、詩史；因此，檢視《台灣詩學季刊》挖深織廣的成績，不能不將焦點放在現代詩的學術研究與學術成就上。其內容、創作與評論大約各半，長期設立「新詩教室」專欄，解釋新詩名詞，指導詩與生活如何結合，演示寫詩秘訣，翻譯外國詩作以爲他山之石，賞析新詩名篇。另設有「詩戰場」、「詩壇現象批判」專欄，邀請詩人與讀者一起關心詩社會；「網路詩壇」專欄開啓詩的新範疇；「台語詩」專輯的製作，嘗試詩的新的可能；「大學詩人作品特展」，培育詩壇新秀，有往下扎根的企圖。凡此種種努力，均在爲台灣的現代詩尋求更大的生存空間，期盼引發更多的迴響。

《秋水詩刊》是詩人古丁先生與好友綠蒂先生及愛徒涂靜怡女士在民國 63 年 1 月創立的，以季刊形式發行至今。由於當時詩壇晦澀風氣盛行，派別太多，彼此相互攻訐；讀者亦因看不懂詩，而離詩漸遠，古丁先生有感於此而創刊。他在創刊詞上說：

我們想由一、二人之力，以共同的理想和願望，使一份詩刊更爲單純些。
只為開闢一塊乾淨的園地，供愛好新詩的朋友作為歸隱式的吟哦，在寧

靜中享受詩與美的人生，將名利放逐於詩國之外。³⁰

因此，秋水詩刊始終堅持走清新明朗的詩風，為當時詩壇帶來了一股清流，也鼓勵了許多年輕的朋友加入，共譜生命的詩篇。

之後，為因應兩岸文學開放交流，自六十期起，《秋水》也開闢了「大陸詩人作品欣賞」專欄，頗受兩岸詩人的喜愛與肯定。民國84年7月9日，《秋水》並與大陸瀋陽的《詩潮》詩刊，於新詩學會主辦的兩岸詩學交流研討會上，正式簽約締結為姊妹詩刊，寫下了兩岸詩刊交流的新頁。另外，《秋水》也長期鼓勵許多優秀的年輕詩人，早期有雪柔、陳思為、楊維晨等，後來則有莊秋瓊、張國治、徐望雲、陳謙、滌雲等，包括紀小樣，均是經由《秋水》的推薦，而榮獲「全國優秀青年詩人獎」。

詩刊標誌著一個時期或一個社群對於現代詩創作的詩觀與詩風；詩刊提供新世代詩人大篇幅的創作場域，並樂於刊登前衛且具實驗精神的作品，讓新世代詩人得以在新詩的世界中成長茁壯，對於詩壇極具意義；其對現代詩創作的風氣提升、新的詩學問題的不斷探求和新的詩學風格的闡釋，做出了很大的貢獻，也提供了寶貴的經驗和教訓。

二、報紙副刊時期

(一)報紙副刊的發展

所謂的「副刊」是相對於報紙的「正刊」而言的；傳統台灣報業認為「副刊」一詞有兩種意涵，一種是「廣義的」副刊，泛指所有「非新聞版面」。前《中央日報》副刊主編孫如陵認為「副刊是一種綜合性的活頁雜誌，其構成成分以文藝為主，附屬於報紙，做不定期的發行」³¹，也就是說「副刊」的內容除了新聞之外，無論投資理財、科技新知、民俗風土、文藝創作、家庭生活等均可屬之。

³⁰引自《秋水》官網 http://home.phy.ntnu.edu.tw/~wayjin/about_history.html，2012年07月1日瀏覽。

³¹孫如陵：〈副刊講座〉，《中國文選》第91期(1974年)，頁169-184。

另一種是「狹義的」於副刊，專指「文學/文化走向的版面」，以文學、文藝、文化學術為取向。另外，早期也有人將報紙附帶出的出版物稱之為「副刊」或「附刊」。無論定義如何，副刊一直是報紙最重要的組成部分，林淇瀟認為：

副刊的重要，來自它具有除了提供新聞和資訊之外的文化傳播意義，它是華文報業「以傳播硬體生產的軟體形式出現之文化的商品化」(McQuail, 1994:96)，一方面象徵著某種文化認同(cultural identity)，一方面又是文化價值的生產機器。副刊的微妙……相對報業自身，它以透過報社外部作家提供文本，參與耕耘的「公共論壇」形式，有別於其他「新聞」版面的生產與表現。副刊的獨特，來自於它既是大眾傳播的，同時又是文學的媒介。……這種介於大眾文化與精緻文化之間的擺盪，形成副刊在大眾傳播媒介中最为獨特的特色。³²

而因為海島地形與約三十八年(1949-1987)威權統治的隔絕，林淇瀟觀察到台灣報紙的副刊展現出異於中國大陸與世界華文報業副刊形同實異的丰采，它的特色在於：

台灣的報紙副刊，作為一種既具公眾性又具私人性的媒介，在其公眾性的部份，它們「園地對外公開」、讀者涵蓋各階層、同時不為新聞人員專屬獨佔；在私人性的部份，它們擁有相當威權的主編裁斷權、為特具文學或知識才智的作家「服務」、大半內容來自作家心智的呈現、並以作品水準與風格的獨創為選擇標準。³³

³² 林淇瀟：〈「副」刊「大」業——台灣報紙副刊的文學傳播模式分析〉，《世界中文報紙副刊學綜論》(台北：行政院文化建設委員會，1997年)，頁117-118。

³³ 林淇瀟：〈「副」刊「大」業——台灣報紙副刊的文學傳播模式分析〉，《世界中文報紙副刊學綜論》(台北：行政院文化建設委員會，1997年)，頁119。

所以，在報紙的興盛時期，台灣的報紙副刊扮演著社會大眾精神食糧的主要傳播角色，也因此催生了許多知名的作家，這些知名的作家同時也常是副刊的主編。

林淇養回顧了台灣報紙副刊的歷史發展，認為台灣的副刊受了兩種報業傳統的影響：一是中國報業的「附出」報或「附張」版；另外則是台灣報業的「文藝欄」。1861年，第一份中文報紙《上海新報》在上海出版，其主要內容是新聞及廣告；1872年《申報》出刊，為與《上海新報》競爭「乃於新聞版面公開徵求『騷人韻士』之『短什長篇』，刊登『竹枝詞及長歌記事之類』的作品，後又增加俗語、時文、燈謎、聯語徵對及劇評，開華文報業副刊之先河」³⁴。1897年，專載文藝作品的《字林滬報》附刊〈消閑報〉出版，被認為是中國第一份成形的報紙副刊。之後，《申報》的「自由談」、《庸報》的「另外一頁」，都在報紙副刊發展史上佔有重要地位。

到了五四運動時期，副刊更進一步的提供了表達思想與自由言論的園地，像是《晨報》的「副鐫」、《民國日報》的「覺悟」，不但大力傳播新思潮，肩負起的民智的責任，更深深影響了五四之後的中國新文學運動，報紙副刊的概念逐漸被文學副刊所取代，奠定了文學副刊的模式。

在台灣方面，台灣在光復前已有報紙，報紙也有稱為「文藝欄」的副刊。1898年創刊的《台灣日日新報》設有副刊雛形的「漢文欄」，開啓了台灣報紙副刊的先聲。之後，《台灣新聞》、《台南新報》、《東台灣新報》等，也都設有類似副刊的「學藝欄」。1930年，台灣出現第一份由台灣人辦的日報《台灣新民報》，開始了台灣報紙的副刊改革，除了轉介世界文學、中國文學給台灣讀者之外，台灣作家的作品也大量被刊登，幾次重要的台灣新文學筆戰也在這一版面開啓。

台灣光復之後，政府對台灣施以嚴格的思想管制，副刊內容以純文學為主，此時的副刊以《台灣新生報》〈橋〉最具重要性，因為40年代的台灣文壇在此爆發了一場以台灣文學的正名論為中心的激烈論戰，這場論戰為時一年多，因內

³⁴ 轉引自林淇養：〈「副」刊「大」業——台灣報紙副刊的文學傳播模式分析〉，《世界中文報紙副刊學綜論》（台北：行政院文化建設委員會，1997年），頁120。

在形勢惡化而斷止，〈橋〉副刊也因此全面改組。1950年代的副刊則以「懷鄉文學」為主，作家群以軍人居多，楊淑芬認為，這主要是因為受到蔣中正「戰鬥文藝」政策的影響。³⁵此時的報紙(含副刊)都受到全面性的政治檢查，因此激烈的論爭並沒有在副刊上展開。林淇瀋依前文所論述的副刊定義，認為4、50年代的台灣報業同時包含了「非新聞版面」與「廣義的副刊」兩種特質，將此時期的副刊風格稱為「綜合副刊」。

1960年代，聯合副刊在純文學論的宗旨下，取得編輯上和政治上的相對自由，培養了不少本地作家，於是，副刊的作家群逐漸由軍人轉為台灣本地受教育或留學歸國的年輕人，作品內容與風格也有了轉變，「一時之間國內作家及作品的風格、主題與技巧，處處可見西方現代主義的強烈影響」³⁶。這時期的副刊內容符合「狹義的」副刊定義，逐漸走向「文藝性」的方向，形成「文學副刊」模式。向陽指出，「這個副刊模式，即是在強調『文藝性』的綱領下，以文藝作品的發表及園地提供作為主要功能，兼及知識、趣味」³⁷。

1970年代，台灣對外歷經了石油危機，對內則有因本土意識興起而產生的政治變革與社會衝突；經濟上工商業蓬勃發展，資本主義社會成形；文藝上鄉土文學論戰揭開序幕，副刊又有了不同的風貌。此時的報紙副刊以《中國時報》和《聯合報》為中心，開創了報紙副刊繁盛的時代。在高信疆與痲弦分別入主兩大報副刊之後，兩報不但在媒體傳播場域上一較高下，「副刊高」與「副刊王」(痲弦本名王慶麟)的「王高爭霸戰」更是文藝圈的熱門話題。

當時報紙的新聞版面因反共檢查而顯得枯索無味無從發展，相較之下，副刊的編輯因不犯政治禁忌、提供新知與文學創作，滿足了社會大眾更多的需求，並

³⁵ 楊淑芬：《90年代副刊運作過程及其權力關係探討》(台北：文化大學新聞學研究所碩士論文，1997年)。轉引自江浩：《飲食文學範疇的建構：一個社會學式的考察》(台北：國立台灣大學社會科學學院社會學系碩士論文，2009年)，頁39。

³⁶ 楊淑芬：《90年代副刊運作過程及其權力關係探討》(台北：文化大學新聞學研究所碩士論文，1997年)。轉引自江浩：《飲食文學範疇的建構：一個社會學式的考察》(台北：國立台灣大學社會科學學院社會學系碩士論文，2009年)，頁39。

³⁷ 向陽：〈副刊學的理论建構基礎：以台灣報紙副刊之發展過程及其時代背景為場域〉，《聯合文學》8卷12期(1992年)，頁182。

給予了有熱情、有理想的副刊編輯開展工作的條件。如《中時》因高信疆〈人間副刊〉的活潑化，大量吸引新的讀者，報份劇增，連帶地廣告的價格與收益也隨之提高。在七〇年代初期(1971)，《聯合報》與《中國時報》兩報的發行總數佔全國報紙的總發行數量不到四成，七〇年代末期(1979)兩報的聯合市占率已高達六成，到了八〇年代末(1987)更是高達七成五³⁸。這使得副刊大受報業的重視，並對文壇產生了影響。聯合副刊的前主編痲弦即指出「報社重視副刊的程度不亞於新聞版，甚至認定副刊的內容與方向攸關訂報率」³⁹，報紙的資源不斷投入副刊之中，創造出副刊的黃金時光。這時期的副刊已由「文藝性」轉到「文化性」的取向。《工商時報》副刊前主編詹宏志進而以「文化副刊」模式稱之，並指出此類副刊的特色為：內容的多元化、表現形式的多樣性、計畫性的傳播、知識分子的大量參與⁴⁰。

然而，七〇年代副刊的榮景，很快就隨著八、九〇年代傳播結構的變化而產生改變。林淇濤觀察到首先的衝擊就是「1987年桎錮台灣報業長達40年的報禁解除，副刊的形貌隨著報業競爭、報紙張數的大幅增多而產生了更多元的、複雜的改變；同時在報禁階段副刊所發揮的影響力也有逐漸衰頹、弱化的趨勢。」⁴¹此時，新報如雨後春筍般出現，報禁開放前登記核准發行的報紙僅有31家，報禁解除後不過1年時間便激增至122家，成長了三倍之多；而報禁解除10年之間，更躍升至361家⁴²，報業的競爭不可謂不大。此外，報紙的張數與內容也都加倍擴充，從三大張（十二個版）擴充至六大張、十二大張以至於十五大張（六十個版），晚報形式成立亦是一個現象；以九〇年代《聯合報》、《中國時報》

³⁸ 陳義芝：〈副刊轉形之思考—以70年代末《聯副》與《人間》為例〉，《世界中文報紙副刊學綜論》（臺北：行政院文化建設委員會，1997年），頁157。以實際發行量來看數量更為驚人：《聯合報》發行量在1972年9月16日為30萬1千7百分，到了1980年9月16日已超過100萬份，依陳義芝推估《中國時報》的成長數據應與之相近。

³⁹ 轉引自林淇濤：〈「副」刊「大」業——台灣報紙副刊的文學傳播模式分析〉，《世界中文報紙副刊學綜論》（臺北：行政院文化建設委員會，1997年），頁127。

⁴⁰ 詹宏志：〈觀念的歷險：從文藝副刊到文化副刊〉，《報學》雜誌6卷4期(1980年)，頁11-12。

⁴¹ 林淇濤：〈「副」刊「大」業——台灣報紙副刊的文學傳播模式分析〉，《世界中文報紙副刊學綜論》（臺北：行政院文化建設委員會，1997年），頁126。

⁴² 江浩：《飲食文學範疇的建構：一個社會學式的考察》（臺北：國立台灣大學社會科學學院社會學系碩士論文，2009年），頁41。

爲例，每日版面多達四十餘版，副刊只佔其中之一，已失去了七〇年代時的強勢地位；有些當時新成立的報紙甚至取消了副刊的版面，如《自立晚報》、《聯合晚報》、《中時晚報》⁴³，副刊的存廢已成了報業經營階層思考的問題。在報業市場如此的競爭壓力下，副刊逐漸走向「大眾副刊」之路，前《台灣時報》副刊主編梅新早在八〇年代初期，就曾以「副刊雜誌化、大眾化」爲題，指出：

副刊雜誌化，而不應死守純文學的老路，……就報業的發展而言，就報紙與報紙之間的競爭激烈情形而言，報紙副刊內容必須調整到文學以外的知識層面，甚至重大新聞的背景新聞亦可處理，……相信必能引起廣大讀者注意。⁴⁴

報紙原就是高度仰賴市場(讀者)的文化產物，副刊的大眾化大半來自於高度依賴市場的經營政策，這樣的走向自非文壇所樂見，許多批評、討論的聲浪接續而起，1992年《文訊》的革新第四十三期即以〈變革中的報紙副刊〉爲專題，討論當時副刊的種種問題，隱地在〈躲避文學—懷念文學副刊〉一文便強烈譴責副刊不再「純文學」：

真正的『文學副刊』，應該只登作家的文學創作—詩、散文、小說和文學批評……如今連學文學的人編出來的副刊也想盡辦法躲避文學、脫離文學……難道有一天要學香港的豆腐乾文學，變成寫遛狗和賽馬的娛樂取向嗎？⁴⁵

之後，高大鵬在〈副刊永不增張〉也表達了類似的不安：

⁴³ 《自立晚報副刊》於1995年10月1日停刊，《聯合晚報·天地副刊》於1996年12月9日停刊，《中時晚報·時代副刊》於1997年1月4日停刊，一年多停了三個副刊。

⁴⁴ 梅新：〈副刊雜誌化、大眾化〉，《報學》雜誌6卷4期(1980年)。

⁴⁵ 隱地：〈變革中的報紙副刊專題〉，《文訊》雜誌革新第四十三期(總號82)(1992年)，頁16。

……文學的沒落其責任不全在文學工作者，社會媒體、文化事業不積極支持，不重視文學，也是一個重大因素。一年一度或多年一度的文學大拜拜可以少辦一點，每天多給文學一個版面，讓無關乎文學的『雜貨』盡量不要搶占文學副刊的空間——能這樣，副刊和文學都有救了！⁴⁶

不少研究者針對這些質疑與批評進行整理，希望能窺見副刊未來的趨勢走向。王浩威以 1990 年楊澤主編以後的《人間副刊》為觀察對象，整理出 90 年代後副刊的四個重要趨勢：明星化、資訊化、雜碎化、話題化⁴⁷。在明星化方面，副刊編輯不再以作品作為吸引讀者的主力，而是將作者給予更多的包裝，像是「三少四壯集」，會在專欄旁放上作者的照片，讓作家成為副刊的品牌標誌。這種明星化的人物和迷群文化(fan culture)是文化商品化所形成的必然現象，副刊因為這些「明星」作家，某一程度上隨著各自的迷群(fans)而提升了有限的閱報率；然而作者的自主性，當然也會因社會大眾的期待，而不得不做某種程度的扭曲。資訊化部分以目前社會普遍資訊化程度而言，還有一段尚待努力的空間，像是書訊和藝文活動消息的披露，都明顯不足。第三是雜碎化，這裡的雜碎包含兩層意義，包括閒扯淡的八卦或隨筆，也包括篇幅簡短的趨勢。在混亂的時代，嚴肅的話題越是令人討厭，對於充滿生活壓力卻又無可抒發的消費者而言，尋求生活中的小趣味，欣賞一些有意思的小品文章，反而更受歡迎。像是中時人間副刊有過「公開的情書」、「鋼琴家族」為題的徵文活動，以簡短又貼近生活的文字，試圖吸引讀者的目光；聯合報也曾多次舉辦各種題目的「全民寫作」鼓動讀者們投入創作的行列。至於篇幅減短，甚至增加插畫和漫畫，也是一種嘗試。文字輕薄短小，在講求速度的工商業社會中已是勢不可免，動輒數千字的大塊文章已成過往，各家副刊常充斥著小塊的短文，徵稿啓事也要求作家盡量簡短扼要，像是 1997 年

⁴⁶ 高大鵬：〈副刊永不增張〉，《文訊》雜誌革新第 66 期(總號 104)(1994 年)，頁 4。

⁴⁷ 王浩威：〈社會解嚴，副刊崩盤？——從文學社會學看台灣報紙副刊〉，《世界中文報紙副刊學綜論》(台北：行政院文化建設委員會，1997 年)，頁 241。

中時人間副刊的「我的旅行筆記」徵文啓事，便要求稿長在 300 至 600 字之間。第四是話題化，結合時事，如知名作家去世製作專刊追悼或介紹舊作；結合諾貝爾文學獎作一系列的報導評介等，甚至籌辦研討會使這過程成為持久的話題，也會讓副刊增加許多注意力。不過，真正的話題化還在於《蘋果日報》的加入。2003 年 5 月間香港《蘋果日報》來台創刊，更是點燃台灣報業的戰火。由於低價促銷及廣送贈品的行銷策略運用得宜，加上在內容方面，採用較多彩色相片輔佐文字內容等不同於以往的新潮排版方式、美術編排設計、題目加大、顏色炫目的文字等，甚至照片內容突破以往尺度而不打馬賽克，同時採取報導內文選擇較為貼近讀者群眾的日常生活相關的話題，或較為有震撼性的題材，盡可能對一些沉悶的新聞題材作取捨，這些種種顛覆傳統的創舉使得《蘋果日報》成功的打開了台灣報業市場的大門；自此，蘋果日報與中國時報、聯合報，以及自由時報這三大報共同來搶佔台灣的報業市場；同時也促使三大報紛紛進行改版以作為回應，希望藉由此變革給予讀者耳目一新的感覺，最為明顯的部份就屬台灣報紙由早期的黑白報改為全面彩色印刷。綜觀《蘋果日報》所帶來的影響不只有報紙彩色化而已，更將臺灣民眾對閱報的習慣從「讀」改為「看」，將以往篇幅冗長又密密麻麻的文字改以表格、圖片等方式進行呈現，使得讀者能一目瞭然其報導之內容，也對台灣報業帶來巨大的威脅與影響。南方朔先生即表示：「自從香港《蘋果日報》大發起來後，替『蘋果』(Apple)加上ism，也成了台灣媒體的新主流。」⁴⁸ 這是現今台灣副刊的現況。

改變了大眾的閱聽習慣的不只是《蘋果日報》，更重要的是有線電視的開播。隨著報業在 1988 年解禁，1993 年有線電視法頒布後電視業也解禁了，有線電視取得合法身分，堂而皇之走進家庭。以目前媒體的發展情形而言，台灣有線電視發展至今約有百餘個電視頻道，根據尼爾森媒體大調查的統計：有線電視家庭普及率已從 1992 年的 26.5%，短短十餘年的時間裡在 2005 年已上升到 85.1%，然而反觀報紙的閱報率在 1992 年 76.8%，到了 2005 年已下降至 50.5%，甚至在 2006

⁴⁸ 南方朔：〈告別，時代副刊！〉，刊載於《中時晚報》1996 年 1 月 1 日。

年更下跌至 45.8%，顯示出有線電視的收視群眾有顯著地增加而報紙的閱報人口比例逐漸地減少，也意味著有線電視造成了報業在經營上和消費者媒體使用上的影響。聯合報社長王文杉就說：「對報紙最大的影響，過去十年應是有線電視。電視與報紙讀者有 80%重疊。在 1995 年有線電視開放之前，報紙幾乎就等於媒體。有線電視壯大後，先是影響三台，然後就開始侵蝕報紙。」⁴⁹陳義芝也就此現象提出了他的觀察與看法：

有線電視二十四小時全天候播報新聞、放送節目，改變了大眾的閱聽習慣，寧取惰性收視而不作思考性閱讀，報紙的接觸率從高達八九成降至不到五成。大眾對整份報紙的倚重明顯下降，副刊的閱讀率隨之下降。⁵⁰

又說：

社會的娛樂消費性格愈演愈烈，上焉者短視急功，下焉者偷窺為尚、八卦成風，「文字教養」的價值重挫，以文學為主體的副刊被視之為無用。

51

這是一名文藝工作者對於文化低俗化與文學沒落的憂心。此時，副刊在經營方面的走向，一方面要加強市場導向，了解大眾需求；一方面又要保留其「文學性」，而現代詩既是文學的分眾之一，表面上是不會被副刊排除在外的，只是比起其他分眾，如小說、散文、繪本……，現代詩又是小眾中的小眾，副刊為維護自己的經濟利益，能提供的發表空間自然有限。

⁴⁹ 張戎誼、林宏達、卜繁裕：〈48 年首度虧損，聯合報就缺賠錢經驗〉，《e 天下》雜誌(2004 年 6 月)，頁 105。

⁵⁰ 陳義芝：〈不可能衰亡，但更加艱苦——我對副刊的一點看法〉，《聯合文學》232 期(2004 年)，頁 26。

⁵¹ 陳義芝：〈不可能衰亡，但更加艱苦——我對副刊的一點看法〉，《聯合文學》232 期(2004 年)，頁 26。

(二)紀小樣與報紙副刊

紀小樣的副刊時期約為 1992 年至 2000 年，是詩人創作新詩的中期 9 年，此時正如前文所述，是詩社開始沒落的時候，紀小樣發表的園地大受侷限，幸而當時報禁剛解除，很多新報皆附有副刊，故而紀小樣除了詩刊之外，還將發表場域轉移到報紙副刊上。

依據嚴忠政先生的整理，當時，除了《聯合報》的「聯合副刊」之外，還有《中國時報》的「人間副刊」、《自由時報》的「自由副刊」、《台灣時報》的「台時副刊」、《台灣日報》的「台灣副刊」、《台灣新聞報》的「西子灣副刊」、《中華日報》的「中華副刊」、《中央日報》的「中央副刊」。其中「台時副刊」已由全版縮減為半個版面，取而代之的是「電視節目表」；而「台灣副刊」自 1997 年起開闢「台灣日日詩」專欄，登載的詩量最多。⁵²

由於報紙副刊是詩人「平面發表」的最大場域，擁有廣大的讀者群，因此，對於初試啼聲的青年詩人而言，不啻是一個提升能見度的最佳發表園地。紀小樣的情況也是如此，紀小樣的八本詩集 694 首詩中，發表在報紙副刊上的有 429 首，約佔其作品的 6 成以上。八本詩集發表在報紙副刊的作品年代分布從 1992 年到 2006 年，跨越年代達 15 年，其中多數詩作集中在 1996 年至 2000 年，幾乎每周均有 1 到 2 首詩作見報，茲以表格整理如下：

年份	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006
數量	10	30	26	17	42	65	48	73	52	23	12	13	7	5	6

(表格一：紀小樣 8 本詩集中發表於報紙副刊的作品年代數量統計)

而這數據還僅僅只是歸納他收錄在八本詩集中的作品，作者自述這時期的盛況：

……後來以報紙較多，曾一年有 8、90 首作品(被刊登)，有朋友說翻到
甚麼報紙都有我的作品，每 2、3 天就可在某報紙出現。我是有計畫的，

⁵² 嚴忠政：《場域與書寫—新世代詩人書寫走向之研究》(嘉義：南華大學文學研究所碩士論文，2004 年)，頁 12-13。

此時期紀小樣所發表的副刊場域有 15 種，分別是自立晚報、太平洋日報、青年日報、民眾日報、台灣時報、環球快報、自由時報、台灣新聞報、中時晚報(中時晚報·時代文學週刊)、台灣日報、中華日報、中央日報、世界論壇報、勁報及聯合報。各報發表數量統計如下：

報刊	自立晚報	太平洋日報	青年日報	民眾日報	台灣時報	環球快報	自由時報	台灣新聞報	中時晚報	台灣日報	中華日報	中央日報	世界論壇報	勁報	聯合報
數量	10	9	59	62	74	12	29	98	3	24	1	32	2	13	1

(表格二：紀小樣 8 本詩集中發表於報紙副刊的作品數量統計)

很明顯的，這些作品集中在台灣新聞報、台灣時報、民眾日報、青年日報與中央日報，在這些報紙所發表的數量均超過 30 首，甚至有多達 98 首的；但觀察號稱台灣三大報的刊登狀況會發現，《自由時報》有 29 首，這 29 首中僅有一首出現在 1992 年，之後隔了 5 年，在 1998 年後其餘的 28 首才陸續出現，分別是 1998 年 1 首，1999 年 3 首，2000 年 2 首，2001 年 3 首，2002 年 4 首，2003 年 6 首，2004 年 2 首，2005 年 4 首，2006 年 3 首。《自由時報》在改名發行之初經營狀況並不佳，直到 1992 至 1994 年間透過幾次大規模的訂報促銷活動，一度將報紙發行量推升至 120 萬份，才打破了一直由《聯合報》和《中國時報》兩大報所獨大的報業市場，此後台灣報業市場一舉進入了「三大報」的時代。所以，1992 年時《自由時報》還是個年廣告額 3.63 億的「小報」⁵⁴；而到了 1998 年，紀小樣在詩壇上已小有名氣，是各項文學獎的常勝軍，《自由時報》又不像其他兩大報與文壇淵源甚深，背負著極大的人際包袱，紀小樣的詩作自然有較多的「露臉」

⁵³ 見本論文附錄一：紀小樣訪談紀錄，頁 157-175。

⁵⁴ 數據引自林麗雲：〈變遷與挑戰：解禁後的台灣報業〉，《新聞學研究》第 95 期(2008 年 4 月)，頁 196。

機會。

至於《聯合報》則在 15 年中只刊登過一首⁵⁵，而這一首是第三屆(2005 年)後山文學獎新詩組優勝獎的作品。在當時，由於副刊的社會關注與報社資源都逐漸下降，有些副刊開始尋求與外界媒體、企業或公部門合作的機會，以此增加曝光度或是活動資源；我們試看第三屆後山文學獎的徵文辦法，主辦單位是台東縣政府、台東縣文化局，協辦單位是聯合報副刊、台東縣後山文化工作協會，得獎的作品另有但書，「前三獎作品，將刊登於聯合報副刊、聯合新聞網（udn.com），並收錄於聯合知識庫（udndata.com），不另支稿費。」⁵⁶所以，從 5 月 10 日開始有 6 天刊登得獎作品。筆者之所以詳述此一事例，再參看 429 首作品內並無一首被刊登在《中國時報》的情況，我們可以觀察到一個現象：創作者要能快速擠身於文人圈的權力中心，才能擁有在大報發表的機會。嚴忠政曾提到「……年輕詩人們，唯一能在這塊小如分租來的園地裡與前代詩人共享版面的策略，便是善用年輕詩人在書寫上的特質，這個特質是符合這個時代輕薄的閱讀習慣的：它不能是太長的詩，或是過於沉重的主題。」⁵⁷他更統計了《聯合報》91 年全年所刊載的新詩，在「聯合副刊」全年所發表的 187 篇新詩裡面，能通過編輯權力運作的新世代詩人也只有 19 人 33 篇，且他們發表的詩作平均行數也僅有 19 行，與已具名氣的作家如羅智成、楊牧，或者社會名人如陳映真、蔡明亮等人動輒 50 行或上百行相比，未免顯得侷限。所以，年輕的創作者常選擇從小報出發，一則能藉此自我鍛鍊，提升能力；再則藉發表量來累積名氣，吸引外界的注意，之後再晉入較大的媒體，或者獲得選入《年度詩選》的機會。紀小樣曾坦言雖然自己曾獲《聯合報》與《中國時報》的文學獎，但在投稿時，他選擇不投這兩報，他說：

聯合報、中國時報，我得過他們的文學獎，但投稿我不投這兩報，因為

⁵⁵ 八本詩集中僅《暗夜聆聽·晾在獠牙上的光》一詩刊登在《聯合報》2005-05-16/E7 副刊版，但經檢閱《聯合知識庫》發現，1999 年 10 月 09 日有〈公寓 生活〉一詩刊登在該報 37 版。

⁵⁶ 見《聯合知識庫》【2005-01-09/聯合報/E7 版/聯合副刊】

⁵⁷ 嚴忠政：《場域與書寫—新世代詩人書寫走向之研究》(嘉義：南華大學文學研究所碩士論文，2004 年)，頁 12。

我的作品投過去，都無善意回應，石沉大海……，會投文學獎是因為是匿名的，他一定要看，所以，我有得獎。⁵⁸

這顯然相當清楚自己所處的情境。

三、文學獎時期

(一)文學獎的發展

文學獎是為文學所設立的獎勵機制，自七〇年代以來，台灣文學場域中，各種文學獎紛紛設立，幾乎成為在副刊雜誌等出版品之外，另一個重要的文學生產機制。詩人向陽曾試算過，2002年時臺灣的文學獎項總計有50種，全國性30種、地方性15種、學生文學獎2種。⁵⁹直至今日，檢錄最新一期的台灣文學年鑑(2010年)中刊載的文學獎資料共有104筆，發表場域不可謂之不大。但面對這樣的「盛況」我們不禁要問，舉辦文學獎究竟有何意義？其功能何在？王乾任觀察文學獎的功能，將之分成「顯功能」與「隱功能」，他指出：文學獎的顯功能在於能提倡寫作風氣、挖掘創作新秀；隱功能則有消化預算、累積文化資本、提供獎金收入、創造就業機會等。⁶⁰這些的確是文學獎所能達到的目的，白靈則認為「詩獎成創作最大動力」，他提到：「台灣中生代詩人為詩獎創作的現象已降低為零，而年輕詩人則非常普遍，除了參獎作品外『拒絕』其他創作的傾向相當顯著，即使發表園地不少，卻因發行量、知名度、稿酬等問題，引不起他們的興趣。⁶¹」焦桐也有更深入的見解，他認為：

文學獎是一種權力遊戲，參加者根據它設定的規則在遊戲裡爭奪權力。

⁵⁸ 見本論文附錄一：紀小樣訪談紀錄，頁157-175。

⁵⁹ 轉引自黃冠翔：〈與權力/利交纏——從文學獎的「屬性定位」及「得獎行為」談起〉，《國立台北教育大學語文集刊》第19期(2011年)，頁33。

⁶⁰ 王乾任，〈文學「獎」不停，到底行不行?!——台灣文學獎的知識社會學考察〉，《幼獅文藝》640期(2007年4月)，頁59-61。

⁶¹ 封德屏編：《1999台灣文學年鑑》(臺北：行政院文化建設委員會，2000年10月)，頁26。

許多作家對條件誘人的文學獎採取欲迎還拒的態度，一方面接受擔任評審，另一方面卻又拒絕參賽，表面上拒絕參與遊戲，其實在遊戲裡只願意扮演一種角色，有權者的角色。⁶²

仔細觀察，文學獎的確與「權力」及「利益」緊密相關。各種單位設立文學獎，希望招來寫作者為它「發聲」，提升自己的能見度；而寫作者又亟欲藉由獲得各項文學獎的肯定、得獎，來奠定其作家的身分，同時還能獲得為數不少的獎金。林于弘點出了文學獎提供了兩項誘因，一是「利」，另一則是「名」：「『利』是獎金，數千、數萬、乃至數十萬的「花紅」，足以讓成年者養家活口……。「名」則是曝光的機會……。」⁶³焦桐也提到：「參加文學獎的作者，基本意圖在於通過文本，排擠其它文本，獲得權力(包含錢利)；通過對權力的取得，在他所活動的文學環境裡佔有了支配的地位。」⁶⁴當然「錢利」的取得或許為了養家活口、或許為了滿足自己的欲望這是可以理解的，但是在於「名」的部份則不光只是增加曝光機會這個表面的原因而已。這其中還包含了文學獎背後權力的運作；向陽指出：

討論「文學獎」的這個現象，無法忽略「獎」作為一種名位賜與或身份賜與的權力運作。用傅柯(Michel Foucault)的話來說，權力在本質上不是鎮壓的，它被運用於先被擁有，它經由被統治者不亞於統治者；權力的運作表現在影響力的方式上，而這種影響力量主要表現在煽動、激發與生產……的繁複過程。文學獎，作為文學社群鞏固某種意識形態、社群典範和文學班底及其倫理的工具，它的權力運作自然關係到文學社群和班底的鞏固或

⁶² 焦桐：〈兩報文學獎的風格與權力結構〉，《世界中文報紙副刊學綜論》(台北：行政院文化建設委員會，1997年)，頁209。

⁶³ 林于弘：〈關於文學獎的私房說法〉，《文訊》雜誌第218期(2003年)，頁61。

⁶⁴ 焦桐：〈兩報文學獎的風格與權力結構〉，《世界中文報紙副刊學綜論》(台北：行政院文化建設委員會，1997年)，頁217。

重整。⁶⁵

所以說，文學獎是一種對於追求身份擁有的運作模式。取得文學獎得獎者身份，是作家進入文學場域的一把鑰匙，使他與這個文學場域更為密切相關，並受人認同。如此看來，文學獎與權力的確關係密切。

台灣設立文學獎的機構很多，依主辦單位區分，大約可分成政府舉辦、媒體舉辦、民間團體舉辦與大專院校舉辦四類。其中，以新聞媒體所舉辦，從「副刊」發展出來的文學獎最受矚目；其次為政府機關、民間團體及大專院校所辦理的文學獎項。⁶⁶

張曉惠回顧台灣文學獎的淵源，可追溯至民國 39 年 3 月 1 日所設之「中華文藝獎金委員會文藝創作獎」以張道藩為主任委員，設有梁實秋、曾虛白、羅家倫等 11 位委員，訂每年 5 月 4 日及 11 月 12 日各公開徵稿乙次，項目則有詩、歌詞、小說、話劇、平劇、文藝理論、漫畫及木刻獎等項，推行至 45 年 12 月結束，內容包含了文學與藝術兩個領域。⁶⁷這是戒嚴時代台灣中央政府為宰制文壇所建立的文學評獎制度，這個「文獎會」繼承了抗戰時期的右翼文化傳統，配合 50 年代的統治者意識形態，高談「國語政策」與「三民主義文藝論」，當時塑造出的文學方向與風格多為政治說教，欠缺藝術性的「反共文藝」。這樣的政治宰制力量，無疑的對台灣文學產生了影響。游聖冠指出：國語政策使台灣作家被迫作日文到中文的語言轉換，使台灣文學的發展形成了十年的斷層；三民主義意識形態則禁錮了台灣立場的知識份子的反抗聲音。⁶⁸之後，自由主義者胡適認為文學不能由政府輔導或指導，「文獎會」乃於 1957 年 7 月結束運作。之後代之而起的是「國家文藝獎」、「中山文藝獎」、「國軍文藝金像獎」、「中國文藝

⁶⁵ 向陽：〈海上的波浪—小論文學獎與文學發展的關聯〉，《文訊》雜誌 218 期(2003 年)，頁 37。

⁶⁶ 本研究區分法引自黃鶴仁：〈台灣的地方文學獎—以 94 年文學獎為主〉，《東吳中文研究集刊》第 14 期(2007 年 6 月)，(臺北：東吳大學中國文學系碩博士班學生會)，頁 210

⁶⁷ 文訊雜誌社編：《光復後台灣地區文壇大事紀要(增訂本)》(臺北：行政院文化建設委員會 1995 年)，頁 34-35。

⁶⁸ 游勝冠：《台灣文學本土論的興起與發展》(臺北：前衛出版社，1997 年)，頁 90。

協會文藝獎章」、「文藝金環獎」等官方或半官方的文藝獎，得獎的作品仍多是政治性大於藝術性。

1969 年出現以本土小說家吳濁流之名命名的文學獎⁶⁹，這是戰後第一個由民間主辦的文學獎。隨後另有 1978 年成立的「吳三連文藝獎」、1979 年出現的「巫永福評論獎」及 1982 年舉辦的「洪醒夫小說獎」，古遠清認為這些以私人名義主辦的民間文學獎，「其作品的評判標準多半以『臺灣意識』為主，與官方主辦的獎項無論在價值判斷上還是社會效果上，均有質的不同」⁷⁰。

在媒體舉辦的文學獎方面，1976 年聯合副刊主編馬各創設「聯合報小說獎」以 10 萬元獎金徵選短篇小說，這是台灣新聞媒體首次舉辦大型文學獎，這個獎項直到第 16 屆(1994 年)起才改稱為「聯合報文學獎」。至於《中國時報》則在 1978 年高信疆再度執掌《人間》副刊才跟進成立「第一屆時報文學獎」，這兩個報紙副刊文學獎的成立，誠乃文壇一大盛事。兩報以公開評審的方式、高額的獎金、廣泛且深遠的傳播力，直接帶動文壇的創作風氣，成為年輕人嶄露頭角的競技場；兩報文學獎也因而成為最重要、持續最久、最具公信力的民辦文學獎，其影響力至今不衰。針對兩報文學獎的盛況，焦桐表示：

兩報文學獎之所以備受矚目，跟整體社會、經濟環境有關。缺乏知名度的年輕人想要在文壇露臉，委實困難重重，兩報副刊的版面擁擠，眾人皆知，一個新進作家想讓自己的名字在兩報副刊出現也相當不容易。因此文學獎的得獎就是一條捷徑，是文藝青年一夕成名的捷徑。例如黃凡，在獲得第二屆時報文學短篇小說首獎之前，僅寫過四篇小說，而且未曾發表過任何作品。台灣的成名作家幾乎都在兩報副刊發表作品，近三十

⁶⁹ 吳濁流於 1965 年創「臺灣文學獎」，1969 年更名為「吳濁流文學獎」，吳濁流雖於 1976 年辭世，但仍由吳濁流文學獎基金會持續舉辦。為紀念吳濁流先生，新竹縣政府遂將官方舉辦的地方文學獎定名為「吳濁流文藝獎」，兩者非同獎項。

⁷⁰ 古遠清：〈宰制臺灣的文學獎〉，《世紀末臺灣文學地圖》(台北：揚智文化事業，2005 年)，頁 16-21。

年來，兩報副刊用它們的版面書寫了台灣現代文學的發展。⁷¹

文學獎挾著極高的聲名與人氣，成為傳媒的最好廣告，其他報紙雜誌也陸續成立文學獎，如《自立報系》、《中華日報》、《中央日報》、《皇冠雜誌》、九歌出版社和《文學臺灣》等，。其中影響最大者為《聯合文學》小說新人獎，它從1987年起創辦，到現在已培育出許多新銳小說家，如邱妙津、王文華、駱以軍、蔡素芬、郝譽翔等。到了1990年代以後，不少文學獎更是以百萬臺幣為號召，如「自立報系百萬小說獎」；1993年，中國時報也設立「時報文學百萬小說獎」；強調台灣文學主體性的《文學臺灣》雜誌亦曾舉辦「臺灣文學百萬小說徵文」；而實學社也以一百萬獎金為號召舉辦了「羅貫中歷史小說獎」。1997年九歌出版社為慶祝創社三十周年，更是舉辦「二百萬小說獎徵文」活動，希望透過高額獎金的鼓勵，吸引更多華文作家與寫手投入長篇小說創作，且仍續辦至今。徵文豐厚的獎金提升了這些文學獎的份量，其引發的矚目與話題也讓主辦單位獲取了極大的廣告收益。

然而，九0年代之後，報刊媒體舉辦的文學獎受矚目與讀者參與的程度已遠不如前，讀者和作者都逐漸流失，原因包括幾大報相繼停刊以及副刊和兩大報文學獎篇幅的縮減，這雖顯示出「文學獎權力文化網絡的萎縮，新進作家不必再靠得獎取得權力位階和票房保證，經常在有線電視上露臉是更便捷、有效的辦法」⁷²。但也使得新人發表的管道受限。此時地方文學獎的興起，一方面提供了文壇新人一個鍛鍊文筆和曝光的機會，另一方面文學獎的獎金亦是一個很重要的誘因。

前面提過，最新一期的台灣文學年鑑(2010年)中刊載的文學獎資料共有104筆，據筆者統計，地方舉辦的文學獎項就有29個之多，其中，含「新詩」的獎

⁷¹ 焦桐：〈兩報文學獎的風格與權力結構〉，《世界中文報紙副刊學綜論》(台北：行政院文化建設委員會，1997年)，頁210。

⁷² 焦桐：〈兩報文學獎的風格與權力結構〉，《世界中文報紙副刊學綜論》(台北：行政院文化建設委員會，1997年)，頁225。

別有 18 個(包含台語詩但不包含 2 個童詩)。目前台灣各地縣市政府所舉辦的地方文學獎，共計有台北(台北市)、台北縣(現已合併為新北市)、中和庄(中和市)、枋橋(板橋市)、三重市、桃園縣、竹塹(新竹市)、吳濁流(新竹縣)⁷³、夢花(苗栗縣)、中縣(台中縣)、大墩(台中市)、磺溪(彰化縣)、玉山(南投縣)、雲林縣、南瀛(台南縣)、府城(台南市)、高雄市、鳳邑(高雄縣)、太武山(屏東縣)、海洋(基隆市)、蘭陽(宜蘭縣)、花蓮、浯島(金門縣)、菊島(澎湖縣)、馬祖(連江縣)等二十五個，幾乎每個縣市都有屬於自己的文學獎，即可看出地方文學獎的興盛。此種由地方政府文化局、縣市立文化中心或圖書館舉辦的以地域性書寫為主的地方文學獎，不同於全國性的文學獎，「地方文學獎強調的是鼓勵當地創作新秀、展現地方人文特質，因此在參加資格上大多有所限制，如必須設籍或居住、服務或就讀於當地，有的還要求須在特定的時間以上；或是規定作品內容，須以當地的風土民情為題材。⁷⁴」可見其設置用意並非僅在於拔擢人才、鼓勵創作，而是以發現吾鄉吾土民情風俗為題材，鼓勵民眾寫作為主要徵文宗旨，這股風潮與「愛鄉愛土」精神和本土意識高漲有一定的關連。

黃鶴仁曾在〈臺灣的地方文學獎—以九十四年文學獎為主〉一文當中整理歸納出地方文學獎的三項特點，分別為「獎項名稱」、「限定資格」及「限制題材」。

從「獎項名稱」來看，有的以地方縣市舊稱命名，如台南的「府城文學獎」、彰化縣的「磺溪文學獎」、台中市的「大墩文學獎」等；有的以山川地理特色來命名，像是屏東縣的「大武山文學獎」，南投縣則有「玉山文學獎」；還有的直接用縣市名稱來命名，如「台北縣」、「桃園縣」等。黃鶴仁認為這些命名都展現了地域性的特色。而一個好的名稱除了可以打響文學獎的名號，更能順便達到宣傳地方的效果。再從「限制資格」來看，有不限資格者，也有規定要設籍、工作或就學於當地的條件，換句話說，作者也要有「地方」關係。第三是「限制題

⁷³ 此為新竹縣政府為紀念吳濁流先生，將官方主辦之文學獎定名「吳濁流文藝獎」。

⁷⁴ 杜秀卿、高惠琳：〈特寫文學事〉，收錄於《1999 台灣文學年鑑》(臺北：行政院文化建設委員會，2000 年 10 月)，頁 189。

材」，大致上可分為三類，分別為不限題材、或是在書寫上要能反應地方風土民情，或是在特殊項目或非在籍身份時，規定要扣到「地方」的主題。例如台中縣規定「報導文學」內容以「台中縣風土人情」為限。屏東縣規定外縣市籍者，作品要「反映出屏東縣人文、風土民情」⁷⁵。這二者也反映出題材的地方性。地方文學獎這種資格的限定，實際上是要求創作者能透過作品的傳遞來使讀者或者在籍者對該地產生一種認同感。除此之外，各縣市也試圖透過地方文學獎，一方面避免自身的文化特色消失，一方面則是要利用這些地方文化特色，來行銷地方，推廣地方觀光事業，這是各個縣市紛紛建立屬於「自己」文學史的原因。就此，林宏信指出：

1990 年代興起的地方文學獎則提供了給文壇新人另一個磨練與賺取獎金的機會。地方文學獎的興起事實上在某部份也是為了對抗全球化而興起的活動，它在獎項名稱、投稿資格或書寫內容上都強調著在地特色，欲塑造該地的地方感，另一方面文學獎的得獎作品也鼓勵著後續的投稿者從事相關的創作。而這股地方與中央共同鼓勵「寫地方」的書寫模式，也帶動了書寫地方的文學風潮。⁷⁶

以數據來看這股風潮至今不衰。

另一項對獎勵並發掘文壇新人亦有深遠貢獻的，就是大專院校舉辦的文學獎。較為著稱也行之有年的大專校園文學獎，如國立政治大學的「道南文學獎」、國立台灣大學的「台大文學獎」、國立成功大學的「鳳凰樹文學獎」、輔仁大學的「草原文學獎」、東吳大學的「雙溪文學獎」、國立清華大學的「月涵文學獎」、國立中央大學的「金筆獎」、南華大學的「南華文學獎」等，拔擢了許多新生代

⁷⁵ 黃鶴仁：〈臺灣的地方文學獎——以九十四年文學獎為主〉，《東吳中文研究集刊》14 期（2009 年 06 月），頁 217-219。

⁷⁶ 林宏信：《觀察 1990 年代後地方文學的興起與發展——以金門文學為觀察對象》（嘉義：國立中正大學台灣文學研究所碩士論文，2010 年），頁 69。

文學作家，成爲莘莘學子們另一個嶄露才華的重要場域。另有跨校性質的「全國學生文學獎」與「臺積電青年學生文學獎」等。這些獎項中以「全國學生文學獎」最受人矚目。此獎由《明道文藝》於民國七十年開辦，與中央日報合辦，是全國最早專爲在學學生舉辦的文學創作獎，其目的在「倡導校園寫作風氣、發掘文壇創作新人，使文藝教育確實扎根。」如此眾多的校園文學獎，每年產生出的得獎者數量累積起來亦頗爲可觀，李瑞騰對此持正向態度，他認爲：

任何一段培育過程、任何一個才藝養成環境都必須有刺激，獎就是刺激，刺激學生對思考表達、對文字的敏感，倒不見得是培養作家，而是培養他們可以從事更寬廣的文字工作⁷⁷。

但面對眾多文學獎的競爭，許榮哲還是提出了他的擔憂：

如果每個文學獎都有其獨特的設立目的，如此處提及的特定文學獎，那麼不但能彰顯此一文學獎的特色，更能發展出多元的文學風貌，也就無所謂氾不氾濫的問題。最怕的是空有一大堆文學獎，而無自己的風格和特色，那便失去了文學獎設立的意義。⁷⁸

東華大學創英所所長郭強生亦表示，倘若校園成爲文壇的延伸，或是將校園資源與創造力提早社會化、體制化，將不利於學生的文學創作⁷⁹。雖然當前不少著名作家，如簡媜、蔡詩萍、舞鶴(陳國城)、許佑生等，便是從校園文學獎開始嶄露頭角的，但在眾多的校園文學獎項中，如何讓校園文學獎不致成爲培養「職業寫手或獎棍」的場域，讓文學創作擺脫只爲獎金的利的誘惑，則是經營

⁷⁷ 李瑞騰意見，轉引自陳義芝：〈學生文學獎生態調查〉，刊載於《聯合報》1994年03月24日35版/讀書人。

⁷⁸ 轉引自須文蔚：〈大專校園文學獎類型及在文學場中之位置〉，《東華漢學》第6期(2007年)，頁318。

⁷⁹ 郭強生：〈以「獎」之名：我看校園文學獎〉，《文訊》雜誌社250期(2006年)，頁34。

校園文學獎另一個需要注意之處。

(二)紀小樣與文學獎

紀小樣的「文學獎」創作時期約從 1999 年至 2009 年，與「副刊」創作期略有重疊。而實際上，紀小樣的創作也一直是「詩刊」、「副刊」、「文學獎」並行，只是在不同時期因應當時文壇創作環境與自身經濟需求而有不同的偏重，因此不能作刻板的切割。

1998 年時，紀小樣為生活所迫，幾乎要放棄寫詩；孩子的註冊費、家庭的生活費都逼使他不能再「不務正業」了。正當他動起念頭想去謀個朝九晚五的「正業」時，他獲得了「第一屆生態文學暨報導獎新詩貳獎」，獎金有 3 萬元。這筆錢是場及時雨解決了他的燃眉之急，他想想，寫詩還是能維持生活的，「就像老天爺賞你飯吃，讓你頻繁得獎，不用為了生活、五斗米而折腰，文學生命就腰斬」⁸⁰，這是相當現實的問題，相較於投稿詩刊或報紙副刊，參加文學獎的確有更高的報酬率，其中的「權」與「利」關係在前文已有析論，對於紀小樣而言，顯然地，「利」是他當時迫切所需的，他這麼說：

得獎有其不得已的苦衷，或許有人為名，有人為利，於我則是為了生活，為了繼續創作；老子曾說「吾之大患，唯其有身」，而我的大患可能是他的數倍——除了自己以外，我有父母、妻子，還有兩個嗷嗷待哺的小兒。⁸¹

於是，從 1999 年開始，他密集參加各項文學獎，獲得許多大大小小的獎項，白靈觀察到這時期紀小樣的表現，他提到：「(1999 年)紀小樣(紀明宗)今年度在這方面的表現較為平常心，他投稿的詩作數量約七、八十首，名列前茅，對象遍及

⁸⁰ 見本論文附錄一：紀小樣訪談紀錄，頁 157-175。

⁸¹ 見《山林與土地的詠嘆——第三屆南投縣文學獎得獎作品集》(南投：南投縣政府文化局，2001 年 10 月)【得獎感言】，頁 32-33。

大小刊物，質量均佳，值得褒獎。⁸²」紀小樣也明白自己頻繁的得獎，勢必排擠到他人得獎的機會；因此，「譽之所至，謗亦隨之」，一些攻擊、揶揄的言論開始出現，面對批評的聲浪，紀小樣先是痛苦不平，後轉為釋懷，他坦然地面對生活的困境，筆者曾問他：「以徐志摩而言，晚期的生活壓力曾使他的創作量銳減，您的生活是否對創作產生了干擾？」他回答說：「生活給我觸發靈感，假使我生活無憂無慮，可能也不會藉詩來抒發。」⁸³這樣正向的人生觀常反映在他的詩作上，他有自信地說：「我寫東西歷史會為我留名的」，這句話是〈火柴〉一詩「我們是一盒等待或能焚城的/貧窮的火柴」⁸⁴的最佳參照。

第三節 紀小樣的文學活動

紀小樣從高中開始創作新詩，此後創作不輟，直至今日仍維持其旺盛的創作力。其作品發表場域散見於詩刊、報紙副刊、文學雜誌及各項文學獎作品集集中。由於創作成果豐碩，集結成詩集出版的已有八本之多。劉克襄如此讚譽紀小樣：

這十幾年，大凡島上重要的文學獎詩類徵文，他也都得過殊榮。著有詩集亦高達 9 冊(筆者按：應為 8 冊)。台灣能堅持單一出詩集，且詩作勤快，能穩定量產，非紀小樣莫屬。在年輕和中生代一輩來講，完美結合寫實和現代主義內涵的他，絕對是具有代表性的新生代詩人。⁸⁵

筆者歸納了紀小樣得獎的作品，自 1995 年至 2009 年 15 年的時間中，紀小樣共

⁸² 封德屏編：《1999 台灣文學年鑑》(臺北：行政院文化建設委員會，2000 年 10 月)，頁 26。

⁸³ 見本論文附錄一：紀小樣訪談紀錄，頁 157-175。

⁸⁴ 紀小樣：〈火柴〉，《極品春藥》(台北：詩藝文出版社，2002 年)，頁 30。

⁸⁵ 引自《蓮生紅塵—林金郎文學網》<http://blog.udn.com/frankjin/2559798>，2009/01/12，原載於《彰化藝文》16 期。2012 年 07 月 18 日瀏覽。

獲得了 59 個獎項：新詩 48 個，散文 6 個、小說 5 個；平均一年獲得 4 個文學獎，份量相當可觀。除創作外，他在兒童寫作領域用力極深，對於推廣新詩寫作也不遺餘力，因此，在教書、寫作之餘亦參加詩文創作的評審，擔任文藝營或新詩研習的講座，我們可以透過他所參與的文學活動來兩相印證。本節將分成個人成就與團體活動兩大脈絡，整理出紀小樣自 1986 年到 2010 年的各種文學活動紀錄，以釐清紀小樣的文學活動軌跡。

一、個人成就

(一) 出版的作品集

出版時間	詩集名稱	出版社	內容
1996 年 6 月	《十年小樣》	詩之華出版社	收錄詩作 84 首
1997 年 7 月	《實驗樂團》	彰化縣立文化中心	收錄詩作 87 首
1998 年 4 月	《想像王國》	詩藝文出版社	收錄詩作 90 首
2000 年 5 月	《天空之海》	彰化縣文化局	收錄詩作 61 首
2002 年 12 月	《極品春藥》	詩藝文出版社	收錄詩作 129 首
2003 年 9 月	《橘子海岸》	彰化縣文化局	收錄詩作 75 首
2005 年 8 月	《熱帶幻覺》	彰化縣文化局	收錄詩作 72 首
2009 年 8 月	《暗夜聆聽》	彰化縣文化局	收錄詩作 87 首

(表格四：紀小樣出版的詩集一覽表)

在《十年小樣》出版之前，紀小樣已默默在一張張稿紙的縱橫阡陌間耕耘了 10 年了，張默說「紀小樣『十年磨一劍』，他的創作之路是走對了」⁸⁶，這是對紀小樣創作的肯定，但絕非過譽。他在寫給張默的信中敘述了自己創作的心路歷程：

⁸⁶ 張默：〈冷冷撐開一把詩的黑傘——《十年小樣》詩集初讀筆記〉，收錄於紀小樣《十年小樣》，(台北：詩之華出版社，1996 年)，頁 6。

獨自摸索寫詩已有 10 年了，收入本詩的 80 幾首詩作，約佔所有發表過的作品三分之一弱，其中皆為發表在《中外文學》及報紙副刊上的，紀錄個人創作生命的部分軌跡，自己再數讀一次，長久的閉門造車，如今終於要踏出去了，面對四面八方的陽光或者風風雨雨，三分喜悅，七分惶恐，再加十分的誠意。……⁸⁷

之後，他以幾近一年一本的速度出版詩集，無疑是一位多產而質優的詩人。在《實驗樂團》的自序中，他將自己比喻成「母親」，即將出版的詩作就如同 87 個即將出外遠行的孩子，我們可以看到他對於詩作出版的忐忑，也看到他對自己繼續創作的期許，他說：「你們離去以後(筆者按：指詩作出版)，我的心會顯得空曠而冷清，但你們不必為我擔心；因為孤獨，我必定會再次地懷孕……」⁸⁸。《實驗樂團》是彰化縣「磺溪文學」的作家作品集第 5 輯，本書中發表於報紙的作品有 32 首，有二分之一強的作品發表於詩刊，特別是《秋水詩刊》就佔了 17 首，顯見詩刊是詩人早期作品發表的重要場域。從《想像王國》看得出作者發表場域由詩刊轉到報紙副刊的軌跡，出自副刊的作品高達 50 首，文學獎得獎作品開始出現在作品中。《天空之海》是彰化縣「磺溪文學」的作家作品集第 8 輯，此時發表於詩刊的作品已快速萎縮至僅有 7 首(包括報紙副刊轉載)，登載於報紙副刊的作品高達 52 首，數量佔全書比例將近 9 成，其中 86 年度《民眾日報》與《台灣新聞報》各有 12 首作品，可以看出報紙副刊已成為紀小樣主要的發表場域。代理局長李俊德提到此書入選的原因在「人間事物、情態在作者筆下都能入詩，且以恰到好處的語言呈現吸引人的詩境」，⁸⁹紀小樣說過「任何題材我都能寫」，他鍛鍊文句的功力是眾所肯定的。《極品春藥》是 8 本詩集中作品數量最多的一本，其特點將在第三章作更詳細的介紹。《橘

⁸⁷ 張默：〈冷冷撐開一把詩的黑傘——《十年小樣》詩集初讀筆記〉，收錄於紀小樣《十年小樣》，(台北：詩之華出版社，1996 年)，頁 1。

⁸⁸ 紀小樣：《實驗樂團》(彰化：彰化縣立文化中心，1997 年)，自序。

⁸⁹ 紀小樣：《天空之海》(彰化：彰化縣文化局，2000 年)，頁 7。

子海岸》是彰化縣「磺溪文學」的作家作品集第 11 輯，這本詩集中已無收錄任何發表在詩刊的作品，75 首詩作中有 65 首發表在報紙副刊，10 首是得獎的作品。這一年參選的新詩作品集有 5 件，只錄取了《橘子海岸》一書，岩上評論本詩集說：「本詩集作品意向語並不特意走險峻之路，卻多有突出驚喜之處，詩的飛躍性和聯想力強，給詩有了異質、尋味的表現。」⁹⁰此時的紀小樣對詩的內容、取材、佈局、技巧、語言等操縱的能力已非常成熟老練了。《熱帶幻覺》是彰化縣「磺溪文學」的作家作品集第 13 輯，這部詩集雖僅有 72 首詩，但創作技巧十分成熟，獲得當時三位評審：吳晟、蕭蕭、渡也的一致推薦，蕭蕭並在評語最後大讚：

彰化人，記下這位詩人的名字！

他將是彰化詩哲林亨泰之後重要的名字。⁹¹

《暗夜聆聽》是彰化縣「磺溪文學」的作家作品集第 17 輯，這本詩集中，副刊作品大量減少，僅 26 首，而文學獎的作品大幅增加，有 21 首之多；另外，值得一提的是「卷六」有 17 首畫題詩，是此書的一大特點。評審蕭蕭再次盛讚此書：

《暗夜聆聽》，是一部完整的詩集，它有自己的架構，不是為了符應彰化文學四個字而書寫；他屬於台灣詩壇，不是只屬於彰化文學界；他可以在現代詩壇的書市中找到自己的生存方式，不一定依賴公家機關以公帑出版。但是當它以彰化縣作家作品集方式出版時，它卻豐富、並且榮耀了彰化文學。⁹²

⁹⁰ 紀小樣：《橘子海岸》(彰化：彰化縣文化局，2003 年)，頁 12。

⁹¹ 紀小樣：《熱帶幻覺》(彰化：彰化縣文化局，2005 年)，頁 10。

⁹² 紀小樣：《暗夜聆聽》(彰化：彰化縣文化局，2009 年)，頁 9。

紀小樣的八本詩集多仰賴政府公部門補助出版，這固然與「新詩」在所有文學中屬於小眾，「市場性」較低有關；更受人肯定的還是紀小樣作品的藝術性。

(二)得獎詩作

以下臚列紀小樣得獎的詩作：

得獎時間	獎項名稱、名次	得獎作品	收錄詩集
1995 年	台灣省糧食局【推廣米食】徵詩比賽第三名	〈水稻宣言〉	《想像王國》p82
	吳濁流文學獎新詩佳作獎	〈冬天，我們愛〉	《想像王國》p16
	鹽份地帶文學創作獎新詩第三名	〈昆蟲小集〉	《想像王國》p53
1997 年	台灣省第十二屆巡迴文藝營創作獎新詩佳作獎	〈音樂〉	《想像王國》p122
	王世勛文學新人獎新詩佳作獎	〈夜過玉山〉	《天空之海》p188
1998 年	台灣省第十三屆巡迴文藝營創作獎新詩佳作獎	〈鼓謠〉	《天空之海》p208
	第一屆青年文藝營創作獎新詩優勝獎	〈飛過黑暗世界的星光〉	《天空之海》p172
	第二屆竹風文學獎新詩第三名	〈聖稜線下〉	《天空之海》p191
	第一屆生態文學暨報導獎新詩貳獎	〈蜿蜒的旋律〉	《極品春藥》p162
1999 年	第十一屆中央日報文學獎新詩第三名	〈畫題〉三首	《暗夜聆聽》p148—153

	台灣日報「台中風華」新詩第三名	〈犁頭滄桑〉	《極品春藥》 p160
	八十七年度教育部文藝創作獎新詩第二名（第一名從缺）	〈畫題〉五首	《橘子海岸》 p151—161
	第二十一屆聯合報文學獎新詩評審獎	〈公寓生活〉	《聯合報》副刊 1999 · 10 · 9
	創世紀四十五週年新詩徵選獎	〈金錢樹〉	《極品春藥》 p172
	第二屆生態文學暨報導獎新詩貳獎	〈風的最痛處〉	《極品春藥》 p175
2000 年	一九九九台北市公車暨捷運詩文獎新詩佳作獎	〈夢見一百個活動的房間〉	《極品春藥》 p158
	第十二屆中央日報文學獎新詩第一名	〈邂逅一口荒井〉	《極品春藥》 p164
	第二屆台灣省文學獎新詩優選獎	〈畫題〉三首	《暗夜聆聽》 p168—173
	第四屆大墩文學獎新詩第一名	〈國民生活須知〉	《極品春藥》 p168
	第二屆磺溪文學獎新詩第三名	〈讀畫〉四首	《暗夜聆聽》 p140—147
	第二屆台中縣文學獎新詩獎	〈加爾各答〉	《極品春藥》 p177
	入選 2000 年台灣詩鄉詩作獎	〈側過開元寺〉	《極品春藥》 p159

2001 年	第三屆南投縣文學獎新詩正獎	〈我的霧社〉	
	第二十四屆中國時報文學獎新詩第二名	〈家族演進史〉	《中國時報》副刊 2001·10·23
2002 年	第一屆玉山文學獎新詩佳作獎	〈與山與雲與布農〉	《橘子海岸》p201
	第五屆大墩文學獎新詩佳作獎	〈母親〉	《極品春藥》p167
	第五屆夢花文學獎新詩優等獎	〈霧鄉映像〉	《熱帶幻覺》p29
	第四屆磺溪文學新詩獎	〈畫題〉四首	《橘子海岸》 p130—138
	第十屆南瀛文學獎新詩第二名	〈雙愍怨〉等五首	《暗夜聆聽》 p44 — p52
2003 年	第五屆中縣文學獎新詩獎	〈孔子在我家洗臉〉	《熱帶幻覺》p43
	2003 年新竹縣吳濁流文藝獎新詩首獎	〈「父親的病」〉	《熱帶幻覺》p48
2004 年	「詩人彭邦禎紀念詩獎」創作獎	〈三個房間〉	
	第六屆磺溪文學新詩創作獎	〈冰冷的焦點〉	《熱帶幻覺》p71
	第三屆玉山文學獎新詩首獎	〈三位一體〉	
	第二十七屆時報文學	〈飛魚海岬〉	《中國時報》人間

	獎・新詩評審獎		副刊 2004 · 11 · 17
2005 年	第三屆後山文學獎・新詩 優勝獎	〈晾在獠牙上的 光〉	《暗夜聆聽》 p42
	入圍第一屆林榮三文學 獎「新詩獎」決審	〈混沌原理〉	
2006 年	第八屆磺溪文學獎新詩 創作獎	〈詩兩首〉	《暗夜聆聽》 P54— P58
	第八屆中縣文學獎新詩 獎	〈搬家〉	
2007 年	第九屆中縣文學獎新詩 獎。	〈一又二分之一〉	
2008 年	第十屆磺溪文學獎新詩 創作獎	〈極盡卑微之能 事〉	
	2008 年新竹縣吳濁流文 學獎現代詩首獎	〈語藏〉	
2009 年	第十一屆台北文學獎新 詩佳作獎	〈全新的一日〉	
	第十一屆磺溪文學獎新 詩創作獎	〈姊姊的那一年〉	
	文建會「好詩大家寫」新 詩優選獎（成人組）	〈鹿獵〉	
	台中市第十二屆大墩文 學獎新詩第一名	〈學步〉	
	2009 Takau 打狗文學獎新	〈蝴蝶效應〉	

	詩評審獎		
	南華文學獎〈說愛南華〉 新詩佳作獎	〈我與你的前世 今生〉	

(表格四：紀小樣得獎詩作一覽表)

由表格三可以看出，從 1995 年至 2009 年 15 年間紀小樣共獲得 48 個新詩類文學獎，這些文學獎的範圍涵蓋多領域，紀小樣自云他將參加文學獎視為是對自己的挑戰，「任何題材我都能寫」，而且總能恰如其分地傳達其精髓。獎項中政府公部門舉辦的，像是為台灣省糧食局【推廣米食】徵詩比賽寫了〈水稻宣言〉⁹³、為台北市公車暨捷運詩文獎作了〈夢見一百個活動的房間〉⁹⁴，都能掌握其特色。兩大報系的文學獎向來備受文壇矚目與肯定，1999 年他獲得第二十一屆聯合報文學獎新詩評審獎、2001 年獲得第二十四屆中國時報文學獎新詩第二名、2004 年再次獲得第二十七屆時報文學獎新詩評審獎、得過中央日報文學獎第一名與第三名、台灣日報「台中風華」新詩獎，也入圍過第一屆林榮三文學獎「新詩獎」決賽，這樣的得獎實力相當令人咋舌。更令人驚嘆的是他在地方文學獎方面的成績，從 1998 年他獲得「第二屆竹風文學獎」開始至 2009 年獲得「Takau 打狗文學獎」止，他共獲得 24 個地方文學獎的肯定。進入南華大學修習文學所課程後，也獲得「南華文學獎」，這是他的第一座校園文學獎。

獲得過那麼多獎項的肯定，無怪乎紀小樣多種稱號均與「獎」有關，像是「得獎詩人」、「獎金獵人」、「最佳小獎王」等，這些稱號或許有讚譽，或者有些妒忌嘲諷的成分在裡面，然而紀小樣更在意的是誰看到了作品中要傳達的「自己」，而非得獎本身，他在〈我的霧社〉一詩得了第三屆南投縣文學獎新詩正獎之後感慨(或者說沉痛)陳述：

又得獎了——認識我與我不認識的朋友們紛紛給我一個「得獎專家」的

⁹³收錄於紀小樣：《想像王國》一書，(臺北：詩藝文出版社，1998 年)，頁 82-87。

⁹⁴收錄於紀小樣：《極品春藥》一書，(臺北：詩藝文出版社，2002 年)，頁 158。

封號，不管是褒是貶，我的頭顱都必須去承擔“這樣的重量”；因為得獎是我不能逃避也不想逃避的「事實」；得獎表面看來應該是一件快樂的事，而我的心中卻有一種無法對人陳述的隱痛——人們只願抬首仰望國王的皇冠，卻不願低頭看看「國王的新衣」，我在文字裡坦露了自己；而那些只在乎我得獎的人，讓我覺得我愧對了自己的作品。⁹⁵

為此，紀小樣 2008 年進入研究所繼續進修，減少創作，甚至有一整年的時間不再參加任何比賽，但他說他還是「會認真寫下作品」，期待遇到一位能將他作品像洋蔥般層層剝開，直看到最蒼白部分的「隔代知音」。

(三) 散文、小說得獎紀錄

得獎時間	獎項名稱、名次	得獎作品	同時獲得的獎項	發表場域
1995 年	鹽份地帶文學創作獎散文佳作獎	〈父親〉	鹽份地帶文學創作獎新詩第三名	《台灣時報》副刊 1997 年 3 月 13 日
1998 年	第一屆青年文藝營創作獎散文優勝獎	〈樹上的童年〉	第一屆青年文藝營創作獎新詩優勝獎	《中央日報》副刊 1998 年 5 月 29 日
2000 年	第四屆大墩文學獎散文第一名	〈牛角梳子〉	第四屆大墩文學獎新詩第一名	
	第二屆磺溪文學獎散文佳作獎	〈背影〉	第二屆磺溪文學獎新詩第三	

⁹⁵見《山林與土地的詠嘆——第三屆南投縣文學獎得獎作品集》(南投：南投縣政府文化局，2001 年)，頁 32—33。

			名	
2002 年	獲第四屆礪溪文學散文獎	〈村與路〉	第四屆礪溪文學新詩獎	
2003 年	第六屆大墩文學獎散文第二名	〈北之北—社子去來〉		

(表格五：紀小樣散文得獎作品一覽表)

得獎時間	獎項名稱、名次	得獎作品	同時獲得的獎項
1999 年	第一屆礪溪文學獎短篇小說第二名(第一名從缺)	〈將軍物語〉	
2000 年	第一屆台中縣文學獎短篇小說獎	〈黑狗的子嗣〉	
	第二屆台灣省文學獎短篇小說評審獎	〈童年的慾望拼圖〉	第二屆台灣省文學獎新詩優選獎
	第二屆台中縣文學獎新詩獎短篇小說獎	〈家庭理髮〉	第二屆台中縣文學獎新詩獎
2005 年	第七屆礪溪文學獎小說創作獎	〈青春懺悔錄〉	

(表格六：紀小樣小說得獎作品一覽表)

紀小樣的散文、小說也曾多次得獎，散文得獎過 6 次，小說也得過 5 次獎；且常是獲得新詩獎的同時，散文或小說也得獎，這樣的情形有 7 次之多，特別

是 2000 年參加第四屆大墩文學獎新詩及散文均獲第一名，勇奪雙冠王，寫作實力確實令人嘆服。他之所以會嘗試寫作散文及小說，是因為有些詩人的作品其詩化的句子呈現出過度跳躍的情況，以至語意連接不起來，很多人因此認為寫詩的人根本是打翻鉛字盤，連散文都寫不好，為了證明自己的能力，因此開始嘗試不同文類的寫作。他的寫作題材多半從生活中取材，他說：

其實生活就是創作的土壤、根源，我也許是顆種子，我外在的條件，風雨、陽光、土壤那些東西，人事物給我的觸發，……端看你如何去吸收這周遭的元素而已。人不可能沒有生活，生活就是創作的書……⁹⁶

所以，他的作品如〈背影〉、〈村與路〉、〈北之北—社子去來〉都是他自身的寫照。無論書寫何種文類，他的文句總是經過鍛鍊詩化，〈背影〉一文中，他是這樣描寫父親的身軀的：「龐大的生計壓力並沒有把父親的肩膀壓垮，倒是堅硬的命運把他豐美的青春給擠瘦」，〈村與路〉中，他描寫自己的鄉音：「這一副與生俱來並經海風薰陶的拙重嗓音，是一生一世也割捨不掉的土地的胎記」，還有社尾村的木麻黃：「每年，有一大半段的時間，木麻黃會用海風比晨曦還快地一路呼喊過來，把我們的睡眠與美夢喊醒；喊醒蕃薯葉上的露珠、甘蔗田裡稀微的醃份；喊醒老榕樹上的鳥鳴與竹叢林下的新筍；海風一路颯喊過去、颯向村外，把垂首輕晃的稻穀搖出一串串金黃色澤的希望；遠遠望去，好像那一畦一畦飽滿交雜的金黃蒼翠，不是長在田土裡，而是種在我們黑色的眼眸之中。我曾經那麼無聊浪漫地想過：那海風的酸澀苦鹹一定不經察覺地侵入了吾鄉莊稼人的骨髓裡」。這完全是詩化的文句，他深刻而靈敏的觀察力與細膩優美的摹寫能力，將修辭技巧運用得爐火純青，使得文字優美且飽含內涵意象，誰能再懷疑詩人經營篇章的功力呢？

⁹⁶ 見本論文附錄一：紀小樣訪談紀錄，頁 157-175。

(四)選入詩選的作品

選入時間	詩選名稱	選入作品	收入詩集
1992 年	入葡萄園 30 周年詩選	〈蜘蛛〉	《實驗樂團》p112
1993 年	《悠悠秋水》秋水 20 周年詩選	〈洗衣婦〉	《實驗樂團》p152
		〈餞別〉	《實驗樂團》p50
1994 年	《八十二年度詩選》	〈十個月亮〉	《十年小樣》p187
1995 年	《一九九四台灣文學選》	〈齒輪組〉	《十年小樣》p221
	《創世紀 1984－1994 詩選》	〈球場七行〉	《極品春藥》p42
		〈愛之亡靈〉	《極品春藥》p104
	《八十三年度詩選》	〈秋之十行〉	《十年小樣》p51
〈香水瓶及其他〉		《十年小樣》p123	
1996 年	《八十四年度詩選》	〈台灣·三鯨記〉	《實驗樂團》p133
	《西子灣文學選》	〈想像王國〉	《想像王國》p12
1997 年	《1997 中國詩歌選》	〈夜讀莊子〉	發表於《葡萄園詩刊》第一百二十九期
	《小詩瑰寶》	〈玻璃珠〉	《實驗樂團》p84
	《1995, 96 台灣文學選》	〈閱讀天空〉	《天空之海》p149
1998 年	《八十六年度詩選》	〈筍之告白〉	《天空之海》p103
	《九0年代台灣詩選》 (大陸 / 春風文藝出版社)	〈秋之十行〉	《十年小樣》p51
		〈香水瓶及其他〉	《十年小樣》p123
1999 年	《八十七年度詩選》	〈出航〉	《天空之海》p154
	《1998 台灣文學選》	〈犬儒主義者的	《極品春藥》p37

		死亡〉	
		〈殖民地〉	《極品春藥》 p36
		〈檜枝〉	《極品春藥》 p34
		〈鉛筆與橡皮擦的辯證〉	《極品春藥》 p38
	《天下詩選 1923-1999 台灣》	〈筍之告白〉	《天空之海》 p103
2000 年	《八十八年度詩選》	〈摩天大樓〉	發表於 1999 年 1 月《中外文學》第二十七卷第八期
	《1999 中國新詩年鑑》(大陸 / 廣州出版社)	〈牆〉	《暗夜聆聽》 p95
	《浩浩秋水》秋水 25 周年詩選	〈無題(一)、無題(二)〉	發表於《秋水詩刊》第 85 期
		〈唐三彩〉	《想像王國》 p170
		〈水手的詩〉	《想像王國》 p97
2001 年	《八十九年度詩選》	〈簡明版家庭寫真〉	《熱帶幻覺》 p50
	《九十年代詩選》	〈十個月亮〉	《十年小樣》 p187
		〈秋之十行〉	《十年小樣》 p51
		〈香水瓶及其他〉	《十年小樣》 p123
		〈台灣·三鯨記〉	《實驗樂團》 p133
		〈筍之告白〉	《天空之海》 p103
		〈出航〉	《天空之海》 p154
	《情詩【現代篇】》	〈傷心的鎖〉	《想像王國》 p158

2002 年	《九十年年度詩選》	〈口述一座被遺忘的村莊〉	《熱帶幻覺》p60
	《不惑之歌》葡萄園 40 周年詩選	〈冬之深林〉	發表於《葡萄園詩刊》第 130 期
	《拼貼的版圖》乾坤詩選 1997-2001	〈鬼針草〉	《暗夜聆聽》p37
	《情詩手稿》	〈奈何〉	
		〈戀曲〉	《實驗樂團》p70
《新詩讀本》（二魚文化）	〈出航〉	《天空之海》p154	
2003 年	《九十一年度詩選》	〈終驛〉	《熱帶幻覺》p89
	《泱泱秋水》秋水 30 周年詩選	〈深藍〉	《秋水詩刊》第 103 期
		〈秋旅〉	《秋水詩刊》第 103 期
		〈那條路〉	《秋水詩刊》第 104 期
	《小詩森林》	〈台灣·三鯨記〉	《實驗樂團》p133
	《情詩【現代篇】》2003 增修版	〈傷心的鎖〉	《想像王國》p158
	《如果遠方有戰爭》（小知堂文化）	〈童兵日誌〉	《實驗樂團》p170
	《我喜愛的一首詩》（台中市文化局/第二屆詩人節活動作品集）	〈風的最痛處〉	《極品春藥》p175
		〈加爾各答〉	《極品春藥》p177
《現代百家詩選【新編】》	〈秋之十行〉	《十年小樣》p51	

		〈野麥田〉	《十年小樣》 p153
		〈想像一匹馬〉	《想像王國》序詩
	《中華現代文學大系一 貳，詩卷（二）》（九歌）	〈台灣·三鯨記〉	《實驗樂團》 p133
		〈摩天大樓〉	發表於 1999 年 1 月《中外文學》第 二十七卷第八期
		〈公寓生活〉	《聯合報》副刊 1999 年 10 月 9 日
		〈簡明版家庭寫 真〉	《熱帶幻覺》 p50
		〈口述一座被遺 忘的村莊〉	《熱帶幻覺》 p60
〈家族演進史〉	《中國時報》副刊 2001 年 10 月 23 日		
2004 年	《2003 台灣詩選》	〈孔子在我家洗 臉〉	《熱帶幻覺》 p43
	《名詩手稿》	〈香水瓶及其他〉	《十年小樣》 p123
		〈摩天大樓〉	發表於 1999 年 1 月《中外文學》第 二十七卷第八期
	《Dear Epoch》（爾雅）	〈遺照奇談〉	《極品春藥》 p91
	《現代新詩讀本》（揚智）	〈筍之告白〉	《天空之海》 p103
		〈摩天大樓〉	發表於 1999 年 1 月《中外文學》第 二十七卷第八期

2005 年	《當代台灣文學讀本》(揚智)	〈公寓生活〉	《聯合報》副刊 1999 年 10 月 9 日
	《一千隻膜拜的蝴蝶——現代詩面面觀》(上海 / 漢語大詞典出版社)	〈香水瓶及其他〉	《十年小樣》p123
2006 年	《第九屆東亞詩書展作品集》	〈墓地十行〉	《十年小樣》p197
	《青少年台灣文庫——新詩讀本 4	〈簡明版家庭寫真〉	《熱帶幻覺》p50
	---航向福爾摩沙》(國立編譯館)	〈口述一座被遺忘的村莊〉	《熱帶幻覺》p60
2007 年	《2006 台灣詩選》	〈在大藍之間〉	《暗夜聆聽》p68
	《小詩·牀頭書》	〈海豚〉	《創世紀》詩刊 第 118 期 1999 年 6 月
	《走入歷史的身影》	〈霧鄉映像·龍騰斷橋〉	《熱帶幻覺》p31
	《四十不惑·現代詩精選》 (晟景數位文化)	〈簡明版家庭寫真〉	《熱帶幻覺》p50
		〈觀妻餵乳圖〉	《想像王國》p101
2008 年 2009 年	《2007 台灣詩選》	〈值此變窮之盛世〉	《自由時報》 2007 年 8 月 22 日
	文建會《閱讀文學地景——新詩卷》(聯合文學)	〈飛魚海岬〉	《中國時報》人間副刊 2004 年 11 月 17

			日
	《漢語新詩名篇鑑賞辭典—台灣卷》（香港 / 銀河出版社）	〈終驛〉	《熱帶幻覺》 p89
	台灣文學菁英選《新詩 30 家》	〈陰影領域〉	《極品春藥》 p17
		〈觀妻餵乳圖〉	《想像王國》 p101
		〈母親〉	《極品春藥》 p166
		〈終驛〉	《熱帶幻覺》 p89
		〈孔子在我家洗臉〉	《熱帶幻覺》 p43
	【青少年台灣文庫 II — 新詩讀本 1--春天在我血管裡歌唱】（國立編譯館）	〈台灣·三鯨記〉	《實驗樂團》 p133
	《2008 台灣詩選》	〈流螢帖〉	《乾坤詩刊》第 46 期
	《台灣自然生態詩語·動物篇》（行政院農委會林務局 \ 文學台灣基金會）	〈烏鴉〉	《熱帶幻覺》 p129
	《台灣自然生態詩語·植物篇》（行政院農委會林務局 \ 文學台灣基金會）	〈紅甘蔗〉	《極品春藥》 p32
2010 年	《閱讀與寫作——當代詩文選讀》（十力文化）	〈風的最痛處〉	《極品春藥》 p175
2011 年	《2007 年台灣兒童文學精華集》（小魯出版社）	〈垃圾場〉	

(表格七：紀小樣詩作選入詩選的作品整理)

紀小樣的詩作自 1992 年開始陸續被選入各種詩選集中，共有 57 本詩選選錄他的詩作，且涵括中國大陸，可見他的作品廣受各方肯定。

二、團體活動

(一)座談、演講與授課

下表所列為紀小樣所參加的座談、演講與授課活動：

時間	舉辦單位/活動名稱	形式
2000/2/15--19	救國團「大專青年文藝營」	座談
2000/12/6	台中師院： 詩與想像	演講
2001/1/31	救國團「E 世代巡迴文藝營」： 詩與人文關懷	演講
2001/5/8	耕莘青年寫作會「戀戀好文學」欣賞/寫作班： 詩與想像	演講
2001/8/16	救國團「E 世代巡迴文藝營」： 詩的意象美學	演講
2001/10/17	台中縣草湖國小（教師研習）： 兒童詩的欣賞與創作	演講
2005	旌旗教會「童詩」欣賞創作	授課教師
2005/12/ 19、23	東海大學「作家有約」： 現代詩與社會現實 〈人文關懷〉	演講
2006	中大實小「小小詩人冬令營」： 詩在現場發生	授課教師
2006/ 8	布穀鳥作文師資培訓講師	授課教師
2007	台中市兒童天地「快樂小作家冬令營」	兒童詩授課老師

2007/ 6/ 16	彰化磺溪文學作家講座：看見看不見的地方	演講
2008	兒童天地「快樂小作家冬令營」	兒童詩授課老師
2009	苗栗縣政府 苗栗縣第十二屆夢花文學獎及2009 苗栗縣文學集出版籌備會議	座談
2009	「聯合報文藝營」后里后綜國中	作文講師
2009	行政院勞委會職業訓練局【產業人才投資方案自主學習計畫—作文師資訓練班】	授課教師
2009	第四屆「惠文文藝營」：詩的奪胎換骨法	演講
2009	擔任台中市惠文高中、曉明女中特約作家	特約作家
2010	兒童天地「快樂小作家冬令營」兒童詩/散文	授課教師
2010/3/18	東山高中圖書館演講：模仿，顛覆，以超越	演講
2010/4/14	台中市協和國小（作文經驗分享）： 「吃喝」、「玩樂」學作文	演講
2010/11	台中市補教協會作文師資培訓	授課教師
2010/11/10	新竹教育大學演講（教育部卓越計畫）： 〈謝謝！肩膀借一下〉	演講
2011/3/8	明道建校十週年慶祝活動「十大詩人聯吟」	朗誦詩歌
2011/6/6	台中市政府文化局【2011 詩人節·轉角遇見詩】 台中公園：賞詩大闖關—駐關詩人 台中教育大學：新詩朗誦——《母親》、《你的側臉》	駐關詩人/詩歌朗誦
2011	明道文藝現代文學館 網路文學座談會	座談

2012/5/8、14	嶺東科技大學演講（通識教育中心教學卓越計畫）： 「詩的影像思考」、「詩與圖像的對話」	演講
2012/5/22	明道大學演講：新詩得獎創作經驗分享	演講
2012	擔任曉明女中【墨流詩社】創社指導老師	指導老師

(二)擔任評審

下表所列為紀小樣擔任各項評審一覽表：

間	獎項名稱	評審類別
2001	梧棲青少年新詩大展	兒童文學/新詩
2002	梧棲青少年新詩大展	兒童文學/新詩
2002	台中市兒童文學創作專輯(第 29 輯)	兒童文學/新詩
2002	第一屆【楓情萬種文學網藝文徵文】	網路文學/小說類、新詩類
2003	彰化縣教師童話暨學生童詩少年詩創作比賽	兒童文學/新詩
2003	梧棲青少年新詩大展	兒童文學/新詩
2003	第二屆【楓情萬種文學網藝文徵文】	網路文學/散文類、新詩類
2004	梧棲青少年新詩大展	兒童文學/新詩
2004	第三屆【楓情萬種文學網藝文徵文】	網路文學/散文類、新詩類
2004	東海大學 /「東海文學獎」(93 學年度) 新詩組	校園文學獎/新詩
2005	梧棲青少年新詩大展	兒童文學/新詩
2005	竹中竹女 / 第十六屆聯合文藝獎 新詩組	校園文學獎/新詩

2005	雲林縣國民中學「感化盃」詩詞吟唱比賽 / 現代詩歌朗誦	詩歌朗誦比賽
2005	台中市向上國中九十四學年度詩詞朗誦比賽	詩歌朗誦比賽
2006	梧棲青少年新詩大展	兒童文學/新詩
2006	彰化師範大學 / 第十二屆白沙文學獎 新詩組	校園文學獎/新詩
2007	梧棲青少年新詩大展	兒童文學/新詩
2008	梧棲青少年新詩大展	兒童文學/新詩
2008	第十一屆苗栗夢花文學獎詩組決賽委員	文學獎/新詩
2009	台中縣第二十三屆兒童文學（【小榕樹】第23輯）徵文比賽決賽	兒童文學/新詩
2009	梧棲青少年新詩大展	兒童文學/新詩
2009	第六屆中台灣聯合文學獎 新詩組	校園文學獎/新詩
2009	第十二屆苗栗夢花文學獎詩組決賽	文學獎/新詩
2010	梧棲青少年新詩大展	兒童文學/新詩
2010	（第四屆）南華文學獎 新詩高中組決賽	校園文學獎/新詩
2011	彰化縣 100 年兒童暨青少年詩畫創作比賽	兒童文學/新詩
2011	梧棲青少年新詩大展	兒童文學/新詩
2011	台中技術學院應用中文系文學獎——新詩/青春標語/簡訊文學·決賽	校園文學獎/新詩

紀小樣這些年來經常擔任各種營隊及團體的授課講座或評審，推廣寫作不遺餘力，這樣的熱忱是值得我們佩服的。

第參章 《極品春藥》一書的主題內涵

《極品春藥》是紀小樣出版的第五本詩集，以他的年紀，能有如此豐富的詩作，著實不易。詩集何以命名為「極品春藥」？詩人自承說：「書的主題與內容並無相關，只是書名較聳動一點，讓人家一看到就想去翻翻看，就達到了目的——你來碰我，你來翻我；若你都不碰我，你都不翻我，我就永遠跟你絕緣。因為也剛好有一首這樣的詩，就以之為書名。當然，裡面也有些情色詩。」¹這樣的書名的確有別於一般「詩意盎然」、「不食人間煙火」的名稱，很能吸引讀者的注意。

本書分成「短、輕、爛、臭、雜」五卷，卷名與內容相關。「短卷」共有 54 首詩，除〈共飲〉一詩是 13 行外，其餘都是十行內的詩。相對於「極品春藥」的情色象徵而言，「男人都在比長，我就要比短」²紀小樣維持其一貫對於男性沙文的嘲諷態度，給卷名下了如此定義。「輕卷」共有 27 首詩，全都是散文詩，散文詩因為以散文化的語法敘述，所以比一般的詩還好消化，它讀來比較輕鬆，敘述不那麼跳躍，屬於不是很「重」的詩，故名之為「輕」。「爛卷」共有 28 首詩，詩人謙虛地說「我覺得那些詩寫得不那麼好，所以稱它為『爛』」。「臭卷」共有 17 首詩，內容偏向於情色、性慾的探討與描寫。由於中國人比較注重道德的眼光，認為詩歌應具有教育作用和審美價值，所以說「古有采詩之官，王者所以觀風俗，知得失，自考正也。」（《漢書·藝文志》）以及孔子提倡「溫柔敦厚」的儒家詩教，都賦予了詩極高的教化意義。因此，紀小樣認為「這些(情色)詩會讓我遺臭萬年」³，所以，名之為「臭」。「雜卷」共有 10 首詩，題材、形式並不統一，但每一首都是得獎的作品，因此，數量雖少，分量卻不可小覷。以上共 136 首詩，加上集前有一首序詩〈極品春藥〉，集後有一首代跋詩〈詩雜

¹ 見本論文附錄一：紀小樣訪談紀錄，「剛好有一首這樣的詩，就以之為書名」指的是《極品春藥》一書的序詩，頁 157-175。

² 見本論文附錄一：紀小樣訪談紀錄，頁 157-175。

³ 見本論文附錄一：紀小樣訪談紀錄，頁 157-175。

帖〉，全書共 5 卷 138 首詩。

紀小樣在序詩〈極品春藥〉中寫道：

宇宙所有的知識，都長在春藥的樹上

.....

在意識的邊陲地帶 設置憂傷的絞刑台；

那死神初夜的寢床，用絞首繩套入絕望的頸項

在喉結的核心處輕輕抹上一層飛行的軟膏

讓亢奮的語言 激射滿地惡德的星辰

（旋覆花 止瀉木與益母草

皺果莧 肋毛蕨與刺蕊草

蒲公英 向日葵與香鳶尾）

這歡喜地獄；西班牙金蒼蠅的天堂；

所羅門王至死不敢奢望的靈藥

（菴羅果 龍腦香與斷腸草）

在馬山草的力量下 堅持用挺立的神像

為妳敲奏為愛奔喪的鼓謠，並且

在魔幻植物的國度共享苯基氨酸昇華而成的和平菸草

（南天竹 肉豆蔻與番荔枝

大麻槿 霧冰藜與雲木香）

是的，與妳共享 寂寞兒童的煙草花園

萃取顫抖的蠱惑製造權力的終極春藥⁴

詩中所舉的植物均為春藥，就「春藥」的「外延」意義來看，「春藥」意指「催進性慾的藥」，可以幫助催情、增強性能力（壯陽），人們藉春藥以達到肉體的

⁴ 紀小樣：《極品春藥》（臺北：詩藝文出版社，2002 年），序詩。

歡愉；至於其「內涵」意義，並不單指性方面，能讓你沉溺而無法自拔的就是「春藥」。紀小樣自述《極品春藥》一書(詩)的意義：

當初出版，書名命為《極品春藥》，因為之前有一個詩人——焦桐，出版一本詩集叫做《完全壯陽食譜》：時報出版社，1999年；另外一本翻譯的著作叫《春藥》：克羅迪雅·米勒—艾貝克與克里斯欽·瑞奇合著，汪洋譯，時報出版社1998年——春藥是人類與天地自然最初始的聯繫。

「食色性也」、「飲食男女，人之大欲存焉！」

性是人類文明進步的最大欲力（動力），所以此書的序詩第一句才說：「宇宙所有的知識，都長在春藥的樹上」（整首詩括弧之中所列出的都是三個字的植物，它們都被人類拿來當春藥使用）權力是男人的春藥（絕對的權力；絕對的腐爛），所有人類的文化活動，不管政治（權——皇帝「三宮、六院、七十二嬪妃」）、經濟（錢——富商「妻妾成群」）、暴力（拳——強暴、搶親）或知識（培根：「知識就是力量」；讀好書、有好工作、才有女人願意嫁給你……）絕大部分目的都跟「性」有關，儘管有法律（法律是強者的法律）和道德的圍堵，性的欲力還是很容易衝破這些人為的脆弱藩籬。這是一般人不自覺的，或自覺卻必須加以隱藏、掩飾的價值觀。當然我也是一般人；不過身為詩的創作者，在我的生命中，還有另一個終極追求——那就是「詩」。詩是我的春藥，並且還是極品。詩是我的《極品春藥》，讓我可以赤裸面對天地或自己，而不必刻意加以掩飾。（《極品春藥》的書名，或許還有一種嘩眾取寵、刺破「假道學」的味道。）⁵

依此來說，我們可以說權力是一種春藥、金錢也是一種春藥，學問也可以是教授的春藥，你一迷上它，就會深陷其中。顏秀芳說「詩人將性、慾望與肉體融合，

⁵ 見本論文附錄一：紀小樣訪談紀錄，頁157-175。

製成一帖帖『終極春藥』，令『亢奮的語言』得到紓解、地獄與天堂達到平衡、愛與死共同昇華，邀請讀者進入『寂寞兒童的煙草花園』，於罪惡中繼續享樂」⁶。詩人在詩題的副標寫著「他們向我索討象徵；/我給予他們一春藥」。好的詩作是一帖春藥，引領讀者陶醉在作品之中。

《極品春藥》一書的主題內涵相當豐富。詩人林亨泰曾這麼說：「優秀的詩人必定去關心他週遭的社會、政治、經濟、時事、愛情……等問題，是很自然而合理的。」詩人的創作主題可以呈現出詩人的心靈以及其最深切的關懷面向；嚴忠政說：「紀小樣的詩作題材廣泛，是因為取材於社會、生活的關係，這正是『地方性文學獎』所鼓勵的書寫方向」⁷，無怪乎紀小樣能屢屢獲得肯定。《新詩讀本·出航》也提到紀小樣詩作題材的豐富性：

(紀小樣)詩作題材廣泛，關心者不止一端，能從日常所思所感及生活微小事物中發現詼諧兼苦澀、微妙又龐大的莫名感動。語言乾淨、精緻、細膩又不見冗蕪、龐雜。⁸

詩人從個人的小我進一步延伸到對社會大我的關懷，特別著重在社會角落中的小人物，體察弱勢族群的生活悲苦，並代其發聲，使得他的作品更具寫實性與社會性。本章分別就詠物述志、生命哲思、家族書寫、社會關懷、情愛描述，爬梳出紀小樣新詩所關注的主題思想。

⁶ 顏秀芳：《戰後臺灣情色詩研究(1950-2010)》(彰化：國立彰化師範大學台灣文學研究所碩士論文，2011年)，頁162。

⁷ 嚴忠政：《場域與書寫——新世代詩人書寫走向之研究》(嘉義：南華大學文學研究所碩士論文，2004年)，頁77。

⁸ 蕭蕭、白靈主編：《新詩讀本》(臺北：二魚文化事業有限公司，2003年)，頁487。

第一節 詠物述志

「詩人感物，聯類不窮」⁹，面對客觀物的存在，物形物狀、物聲物色之外，聯想到甚麼？寄寓甚麼樣的情思？有甚麼感悟？這些都是寫作的重點。這類詠物的詩歌，常是通過事物的詠嘆體現人文思想。詠物詩中所詠之「物」往往是作者的自況，與詩人的自我形象完全融合在一起，作者在描摹事物中寄託了一定的感情。在詩中作者或藉物諷詠，或流露出其人生態度，或寄寓美好的願望，或包涵生活的哲理，或表現作者的生活情趣。清人俞琰在《歷代詠物詩選》中說：

詩也者，發於志而時感於物者也。詩感於物，而其體物者不可以不工，狀物者不可以不切，於是有詠物一體，以窮物之情，盡物之態，而詩學之要，莫先於詠物矣！¹⁰

當詩人因物有感而發之為詩，在「體物」之際，要從物的外形、情狀乃至於物外深意都需細加體會，不僅要傳其形還要能得其神，真正達到「窮物之情，盡物之態」，接著才能把「感於物」的所獲寫入詩中。所以說，「詠物不只在描繪物的形象，也在流露它的個性和精神，因此要與自己的人生哲學相契合，進而與自我的心志胸襟渾而為一。」¹¹

張默曾對紀小樣詩作的題材及技巧有如下的品評：

作者對於詩作的取景，經常採取比較獨特的角度切入，他不喜全方位的大鏡頭，而側重寫意潑墨的婉曲與深入。其次對個人經驗的重塑，儘量使現實與玄想交織，記憶與實體糾結，發揮個人淋漓盡致的超脫想像。而對生活意象的採拾，他企圖自己是一位身歷其境的探險者，讓詩中的

⁹ 南朝梁劉勰：《文心雕龍·物色》（臺南：北一出版社，1975年），頁161。

¹⁰ 俞琰：《歷代詠物詩選(上)》（臺北：廣文書局，1968年），頁4。

¹¹ 蕭蕭、楊子潤編著：《中學白話詩選》（臺北：故鄉出版社，1980年），頁314。

虛實情景能燦然湧動。¹²

紀小樣的詠物詩作經常是採取獨特的角度切入，以寫意的方式描摹物體，既而達到虛實相映的詩境，並以此來傳遞他的想法、生活體驗或價值判斷。

一、 傳述己志

《詩經》〈大序〉以為：「詩者，志之所之也，在心為志，發言為詩。」這「志」指的就是作者的理想。紀小樣的詠物詩並非單純描寫「物件」的外型、特徵，而是藉由詠物述說自己的理想心志，像是

〈火柴〉：

冰冷的雪夜
我們並不嫉妒
打火機擁著裸女
在溫暖的火爐旁邊睡著……

在黑暗的閣樓上 摩拳擦掌
我們是一盒等待或能焚城的
貧窮的火柴¹³

這首詩很能傳達詩人刻苦自勵的精神。作者首先描述情境是在「冰冷的雪夜」，以此象徵外在環境的艱困，再以打火機來映襯火柴；火柴與打火機都是點火之物，但打火機的便利性逐漸取代了火柴在生活中的地位，結果是火柴被束之於「黑暗的閣樓上」，貼著裸女圖樣的打火機卻能物盡其用、發揮才能去點燃火

¹² 痲弦主編：《天下詩選二 1923-1999》，(臺北：天下文化出版社，1999年)，頁147。

¹³ 紀小樣：《極品春藥》(臺北：詩藝文出版社，2002年)，頁30。

爐，處在一個溫暖之處。但即使面臨秋扇見捐的窘迫處境，詩人並未因此而失意喪志、棄絕所能，反而更激發他的鬥志，摩拳擦掌、躍躍欲試，期待自己能有「焚城」的一日。

詩中詩人善用對比的手法，營造一個充滿衝突的情境：雪夜的大寒對比火柴的微溫、火爐邊的明亮溫暖對比閣樓的幽暗寂冷，讓詩人的志向更顯不凡與難能可貴。作者曾在《文訊雜誌》〈螢火蟲的發光事業—記紀小樣〉一文中以此詩作結，以「等待焚城的火柴」自況之意不言可喻。¹⁴

〈風箏〉：

失去了樹幹的骨氣
炊煙，顯得沒有個性
四處遊動，接受
風的擺佈；
雲的諂媚。

為了發現 別人
不敢夢想的天空
我毅然把自己 掙扎
成為一隻 斷線的
風
箏¹⁵

原來矗立的樹木，它的根抓穩土地，向著天空昂然挺立。但被砍伐後的樹木

¹⁴ 銅袖鐵衣（紀小樣的另一筆名），〈螢火蟲的發光事業—記紀小樣〉，《文訊雜誌》第 139 期（1997 年 5 月），頁 103-104。

¹⁵ 紀小樣：《極品春藥》（臺北：詩藝文出版社，2002 年），頁 53。

成了廚房中烹煮的燃料，化爲炊煙，往天空上騰。雖然，同樣有著向上的理想，但化成了炊煙後只能毫無主見的聽任擺佈，早已失去了骨氣與往日的理想；作者以此對比追求理想的人類，多少人在爲理想努力奮鬥的過程中，不知不覺改變了自己的本質，爲了鳶飛戾天，或是委屈求全、或是聽任擺佈；在謀得了名利權位之後，更是迷失於眾人的逢迎諂媚之中，忘了初衷。作者有感於此，對自己有更深的期許，「要發現 別人/不敢夢想的天空」，他有更高遠的志向，希望掙脫現實中的一切束縛阻礙，像斷線的風箏般遨遊於廣闊的天空之中，無懼地實現自己的夢想。這首詩表露出作者對追求名利而失去自我者的鄙夷，與對自己不同流合汙、不隨波逐流，勇於追逐夢想的自許之意。

〈樹的心〉

葛蘿與鳥巢都是樹的產物。

葛蘿緊緊地纏勒住樹的年輪；

鳥巢牢牢地棲止在隱蔽的樹蔭。

所有的喜怒哀樂啊！如此貼近

卻又如此疏遠——她們都不知道

樹的心

想要飛

飛成一隻融入天空的

蒼

鷹¹⁶

¹⁶ 紀小樣：《極品春藥》（臺北：詩藝文出版社，2002年），頁56。

此詩與〈風箏〉一詩的象徵意義有異曲同工之妙。這裡的「樹」無疑是作者的自況，「樹的心」自然說的也就是詩人的心了。「蔦蘿」的花語是「相互關懷、互相依附」，《幼學瓊林》說：「蔦蘿施喬松，自幸得依附之所。」，「蔦蘿施喬松」指蔦與女蘿攀援著高大的喬木、松木而生長。用來比喻弱小力量攀附得所。高大的喬木堅立不移是力量的象徵，就像是一家之主的男人應扮演的角色，妻子則如同蔦蘿這類柔弱的寄生小草，鳥巢中的雛鳥自然是孩子了，他們都依附著大樹而生存。大樹有拔天之志，但卻被蔦蘿纏勒，在年年歲歲中不得伸展；爲了讓鳥巢有個隱蔽、穩定的棲身之所，樹必須限制自己的成長，在這裡，我們看到詩人爲生活、爲家人所作的犧牲，甚至不得不對現實妥協的無奈。然而，這樣的付出又不能爲家人所知曉，那樣高遠的心志又豈是「蔦蘿」、「鳥巢」所能理解的呢？詩人只好把自己的想望化爲詩句，大聲吶喊「樹的心/想要飛」，不想在原地屹立不動了，就「飛成一隻溶入天空的/蒼/鷹」，海闊天空，恣意馳騁。

這裡值得一提的還有「溶入」這個詞，紀小樣的詩中常有神來一筆，根據教育部重編國語辭典修正本：「溶」的本意是：物質在液體中分解，通常用在物體或化學用語，譬如：溶化、冰溶掉了，其結果會「沒有了」，物質的本體消失了，所以，當詩人想飛時，樹的意象不見了，蒼鷹的意象也不見了，他已溶成爲一片廣大無垠的藍天，無象無我；由此可見詩人嚮往自在逍遙的心志是相當強烈的。

〈斧頭〉一詩則藉斧頭來抒發自己對父親的懺悔與感念：

深深陷在你傷痕纍纍的胸坎間；

顫抖於那一段血肉模糊的童年。

我不忍在你的年輪裡 張開

我的眼睛。

父親啊！

您是一株被移植到溫帶來的樹；
我是北地裡，一柄用最冷的鋼塑造的
斧頭——總是一再地驚醒你
鮮血淋漓的夢……¹⁷

「樹」因其外在豐茂挺拔，常予人堅強穩定的形象，加上它能庇育昆蟲鳥獸，如同父親是全家的支柱，肩負養護家人之責，所以自古文學作品常以樹來象徵父親，像是香椿樹，就是父親的代稱。上文〈樹的心〉一詩也是這樣的象徵。這首詩以樹喻父親，斧頭喻子女，表達父親爲了子女而犧牲自己的偉大情懷。

父親爲了家計，被生活折磨得傷痕纍纍，這樣窘迫的童年生活在詩人心中留下了深刻的記憶。父親的人生是如此的辛苦，受盡磨難，那是孩子不忍細睹的生命刻痕。爲了孩子，父親被迫改變志向，且以父愛的溫暖包容孩子的叛逆傷害，對照現今社會的親子關係，確有言中之處。

二、悲憫萬物

黃永武先生說：「人雖爲萬物之靈，仍對植物動物懷著敬意，喜歡發掘他們的優點，以策勵自己，所以在中國人的意識中，總是如此謙謹地賦與各種卑微的生命以平等的位置。」¹⁸在《極品春藥》一書中有數篇對於面臨絕種、或已經絕種的稀有動物發出浩歎的詩篇，像是〈北非之獅〉、〈裡海虎的行蹤〉、〈堪察加巨熊〉、〈心角獸的哀傷〉、〈羊角圖〉、〈笑鴉〉等。紀小樣除了以史詩的角度，針對他們的棲息地、習性、特徵及滅絕作了介紹之外，更對人類在其中扮演的角色提出省思。

¹⁷ 紀小樣：《極品春藥》（臺北：詩藝文出版社，2002年），頁31。

¹⁸ 黃永武：《新增本中國詩學：思想篇》（臺北：巨流圖書，2008年7月），頁20。

〈裡海虎的行蹤〉：

高加索山脈的森林都著了火……。裡海虎潛行而下，爪趾裡藏著貓科動物最大的自尊；他在沼澤濕地裡踩下驕傲的簽名，用威猛的吼聲驚嚇樹頂上顫抖的天狼星……。

裡海虎——黃金火焰的眼，燃燒過威廉·布雷克的詩篇；牠把尾巴輕輕一甩，將維吉爾貧窮的想像力掃到了一邊。牠不屑月光輕柔地摸在其雄健的脊背上；牠奔跑了起來，身軀滿佈著黑色條紋的閃電。然後，牠游過了河，爬上了岸；把月光、殘雪與水珠抖落在莎士比亞翻開的劇本裡，在「哈姆雷特」王子復仇記的字裡行間留下了幾行鬼魅的潮濕腳印……。

裡海虎覺得人類很可憐；他將虎骨捐給了製藥公司，並且自己把毛皮曬乾送給高牆當壁飾——發揮完了最大可能的邊際價值——之後，在夜闌人靜之時，牠從食物鏈金字塔最高的頂端輕躍而下，一聲不響地從獵人機關槍的槍膛走了進去——頭也不回的消失，在世人貪婪的回憶裡……。¹⁹

維基百科中對裡海虎有如下的介紹：「裡海虎（學名：Panthera tigris virgata）又稱波斯虎，是虎的一個亞種。曾分布在伊朗、伊拉克、阿富汗、土耳其、蒙古及俄羅斯境內，自 1970 年代絕滅。有人認為曾在中國新疆分布的虎就是裡海虎，但由於新疆虎早已絕跡（並非滅絕），故也無從查證。」在習性方面「裡海虎主要生活在潮濕的樹林、紅樹林或草原裡，捕殺大型的蹄類動物為食。它通常在夜間單獨捕獵，採取近距離突襲的方式攻擊它的獵物，直接咬斷獵物的頸椎使獵物

¹⁹ 紀小樣：《極品春藥》（臺北：詩藝文出版社，2002 年），頁 68。

迅速致死。」²⁰從以上的敘述再對照紀小樣詩作，我們可以發現紀小樣分毫不差地掌握了裡海虎的特徵，足見其敏銳的觀察力及對寫作所抱持的嚴謹態度。

首先，他點出裡海虎的棲息地——高加索山。隨著人類對於大自然的開發、破壞，高加索山的森林也難逃一劫，於是裡海虎被迫遷移棲息地。「潛」、「天狼星」清楚地抓住了裡海虎的夜行習性。在第一段中，強調出裡海虎的威猛雄健，並敘述裡海虎棲息、捕獵的行蹤。

第二段作者著墨在裡海虎在文學藝術上曾留下的行蹤。這樣一個美好威猛的形象豐富了文學的扉頁，無論是威廉·布雷克、維吉爾的詩篇，或者莎士比亞的劇作都留下過歌頌牠的文字。

第三段作者話鋒一轉，將裡海虎人格化，以嘲諷的語氣敘述人類對裡海虎的迫害，趕盡殺絕的屠獵，只爲了將虎骨製成虎骨膏藥、而虎皮則成了象徵地位的炫耀裝飾品，使得原本位在食物鏈頂端的裡海虎徹底消失，「從獵人機關槍的槍膛走了進去——頭也不回的消失」一個「走」字，充滿了沉重與哀傷，難以逆轉回頭的滅種結果，只導因於人類的貪婪。裡海虎最後的行蹤只好走入人類的回憶裡。

與裡海虎命運相同的還有很多生物，像是下面的〈北非之獅〉：

掉落在印度洋西畔南回歸線上的馬達加斯加島——是地球上最大的眼淚。

是的，非洲好瘦哦！瘦得像一顆側面的骷髏頭。

在世界地圖上，我們聞到福馬林的味道；你突然說：這顆乾癟削瘦的骷髏頭——浸泡在大西洋、印度洋、地中海與紅海的無情波濤裡……；尼

²⁰ 引用自維基百科<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%87%8C%E6%B5%B7%E8%99%8E>，2011年7月8日瀏覽。

日、剛果、尼羅與橘河則是依附在骨骸面容上殘存的黏膩血脈。

——橫過薩伊剛果盆地與肯亞中部的赤道是一條剝落殆盡的眉毛；東非大裂谷北方的維多利亞湖是烏黑深陷的眼眶；而吉力馬札羅火山迤衍而下，把坦尚尼亞與莫三比克的海岸線蜿蜒成為微凸的鼻骨。

野生動物誌裡有人類歷史上被忽略的一段——一九二二年，最後一隻雄偉威猛的北非獅頂著滿頭華美的金色鬃毛，在亞特拉斯山脈失血的肚腹留下一個，永遠的彈孔；而七十幾年前的那一陣槍聲——還在這一顆黑色的頭蓋骨裡，轟隆迴響……。

閣上世界地圖，我們一起閉目冥想，久久；你突然又開口說話：非洲的腦漿是北回歸線上的努比亞、利比亞與撒哈拉沙漠；眼淚很鹹，並且溫熱，一如——盧安達的砲火……。²¹

這首詩一方面寫北非獅的滅絕，另一方面更對非洲的連年戰亂表達了憂心及悲憫之情。

本詩的前四段就非洲的地理位置及地形先做介紹，利用了感官摹寫的筆法，使得單純的介紹已瀰漫了貧瘠與血腥味，相當的生動傳神。第一節只有一句：「掉落在印度洋西畔南回歸線上的馬達加斯加島——是地球上最大的眼淚。」為什麼是「眼淚」？這地方成功地製造了「懸念」的效果，除了形狀相似之外，是否還有別的意涵呢？

除了將馬達加斯加島比喻成「眼淚」之外，作者在第二節中將非洲比喻成「瘦得像一顆側面的骷髏頭」，這除了是對非洲形狀的描述之外，也雙關了非洲的貧瘠；另外也使得前面的「眼淚」一喻，有了依歸。奇特的是，緊接而來的第三節，

²¹ 紀小樣：《極品春藥》（臺北：詩藝文出版社，2002年），頁68。

出現了嗅覺的摹寫，而這味道竟是「福馬林」！「福馬林」是一種甲醛水溶液，為英語 formaline 的音譯。在醫學上的作用有，保存病理切片、手術器械和病房消毒等；在生物學中以福馬林作為標本的保質媒介，透過浸泡方式阻隔標本本品與空氣接觸，防腐保存。這裡之所以會出現福馬林的味道，除了是保存標本的緣故外，這裡的貧窮與死亡似乎也被保存住了。

第三段、第四段作者將非洲的地形做了一番介紹，從外圍的海域、內部的河流、裂谷、山脈與海岸線，勾勒出側面的骷顱頭外形來。這其中作者用了如下的形容詞：乾癟削瘦的骷顱頭、無情波濤、殘存的黏膩血脈、剝落殆盡的眉毛、烏黑深陷的眼眶，既呼應了「瘦」，也成功營造出一股死亡氣息，像是「福馬林」的味道。

在這股死亡氣息中主角終於登場，面臨的卻是最後的滅亡。最後一隻雄偉的北非獅，在 1922 年於亞特拉斯山脈被獵人射殺了，這或許也是福馬林味道的由來吧——標本保存。然而，這並非是最終的屠殺，槍聲迴響了 70 多年後，非洲仍戰火不斷，死傷慘烈，最著名的像是盧安達大屠殺。1994 年 4 月位在東非的盧安達，發生種族大屠殺，失去理智的盧安達民兵，在 100 天內，屠殺了將近 100 萬人。這樣殘酷的殺戮行爲，令人浩嘆。作者在這首詩中，由物而人，對於屠殺表達了沉重的悲惋。

第二節 情愛描述

《極品春藥》一書中有多首書寫情愛的詩作，一如它的書名，這些詩作對於性愛的描述非常直接且充滿批判。顏秀芳在《戰後台灣情色詩研究（1950-2010）》論文中將這些詩歸類為「情色詩」，她認為：

紀小樣運用反諷的筆調進行書寫，敘寫性愛並且批判社會現實，如〈紅甘蔗〉、〈陰影領域〉和〈夢見一座熄火山〉說明慾望在靈（思想）、

肉（皮）之間擺盪，〈全球運動—性愛交響曲〉、〈威而鋼王朝〉和〈殖民地〉諷刺男性流露主導與侵略的慾望，反映男性心中對於掌控權的不安，另一方面，紀小樣亦描述女性所處的位置，進行柔性批判，如〈世界末夜〉，給予女性身體自由展演的空間，架構出女性集體的歡愉。²²

這樣的論述很能掌握紀小樣此類詩作的特性：運用反諷的手法批判現實社會中男性的沙文主義思想，試圖顛覆或者說嘲諷長久以來以男性為主角的性愛書寫；並嘗試站在女性的角度同理並解放女性的情欲。

一、男歡女愛

《陰影領域》探討的是婚姻、愛情與性三者微妙的關係。

《陰影領域》：

婚姻是戀愛的陰影領域

只有你的胴體 讓黑夜

綻放 光明……

面對妳璀璨煙火般

曖昧的愛欲——

我的熱情；祇是

一根寂寞的火柴……²³

有人說婚姻是愛情的墳墓，似乎走入了婚姻，原本甜蜜濃烈的愛情就被生活中的柴米油鹽醬醋茶一點一滴侵蝕殆盡；婚前的體貼溫柔、蜜語甜言逐漸被異議

²² 顏秀芳：《戰後臺灣情色詩研究(1950-2010)》(彰化：國立彰化師範大學台灣文學研究所碩士論文，2011年)，頁157。

²³ 紀小樣：《極品春藥》(臺北：詩藝文出版社，2002年)，頁17。

爭執、冷戰惡語所取代，兩人最熱切的互動也可能僅剩「性」了。作者在此詩中充分掌握了這個矛盾點，委婉道出婚姻、愛情與性三者的關係。九歌出版的《新詩 30 家》評析此詩說：

《陰影領域》寫的是婚姻、愛情、與性的三角關係，既必要又矛盾，婚姻是另二者的陰影，代表了人性對待人事物容易陷於彈性疲乏又無力超脫的盲點。²⁴

本詩首句即點出了題旨之所指——「陰影領域」指的是「婚姻」，婚姻是愛情與性二者的陰影。原本熱情燦爛的戀愛關係，走入婚姻之後便蒙上了一層陰影；從戀愛到婚姻彷彿從光亮到陰暗一般，但因為對方的胴體，使得兩者的關係重現光明；透過「性」，愛情彷彿重獲滋潤，陰影領域也乍現了光明，首節至此，讓人對婚姻生活中的「性」有了高度的期待。

然而出乎人意料之外的，當主角面對另一半如「璀璨煙火般」的愛欲時，他的熱情卻微小如火柴般黯淡易燃盡，此一對比，更加深了婚姻是愛情與性的「陰影領域」的論述。對於此詩，顏秀芳認為：

「面對熾熱的愛情，『我』只是一根『寂寞』的火柴，冷漠的外表下隱含隨時可能自燃的渴望，因此，『你』像熊熊大火，爆裂地燃燒，『我』像蹲踞等待的颶風，一次劇烈地狂掃大地，顯示慾望在戀人之間的互補性。」²⁵

筆者則認為「我的熱情；祇是/一根寂寞的 火柴」或許隱含有自燃的渴望，但

²⁴ 白靈主編：《新詩 30 家(臺灣文學 30 年菁英選 1978-2008)》(臺北：九歌出版社，2009 年)，頁 309。

²⁵ 顏秀芳：《戰後臺灣情色詩研究(1950-2010)》(彰化：國立彰化師範大學台灣文學研究所碩士論文，2011 年)，頁 163。

從作者用另一半「璀璨煙火般/曖昧的愛欲」來與之做對比，加上運用「祇是」、「寂寞的」詞語作強調，可以看出主角對於兩人間的「性」並無「蹲踞等待」之意，反而充滿了彈性疲乏的無奈與無力，若是欲望仍能「劇烈地狂掃大地」「陰影領域」的立論根據也就不存在了。

此外，此詩中特別能構成詩的意象的當屬「火柴」的指涉意涵。其第一層意義在以火柴般的熱情對照另一半璀璨煙火般的愛欲，以小映大，形成了令人驚奇的矛盾效果；當另一半熱情依舊，自己卻在親密關係中感到寂寞，只剩易燃盡的火花，這內心的寂寞無異是作者內心的陰影領域。其第二層意義，在以火柴比喻主角的熱情，此一比擬充滿了形象化。在佛洛伊德的心理學中慣常以條狀或柱狀物象徵男性的生殖器官，當男主角進入了婚姻的低潮期，對性產生了疲態，那生殖器似乎也變得細弱微小如火柴般，燃不起熱情愛欲，連「性」也走入了陰影領域。在第二節中作者運用了「黑夜」與「光明」、「熱情」與「寂寞」形成矛盾語境，是一首相當具有詩味的短詩。

再如〈威而剛王朝〉：

藍色的波浪拍打著
陽痿的島嶼；在一個
唾棄硝酸甘油與心臟病的
國度，男人們在夢中
呼喊著口號——
「WE ARE 幹！」
「WE ARE 幹！」

當雄性的沙丁魚成群湧向
太平洋的馬里亞納海溝；

女人的子宮裡便有了
海洋的腥味……

這是威而剛的王朝
水溶性的藍色子彈
幫助勃起的槍桿們
佔領跨部以下
新的殖民地……²⁶

本詩的意象相當一貫，從波浪、島嶼、沙丁魚、太平洋的馬里亞納海溝及海洋，營造出澎湃的慾海景象。內心脆弱的男性在藥物的協助下，對著女體衝鋒陷陣，連在夢中亦遮掩不住對性慾的需求與藥物的依賴，我們看顏秀芳對此詩的簡析，是很精闢的：

男人發出夢中的囁語「WE ARE 幹！」諧擬「威而剛」的發音，諷刺男人貧弱的肉體慾望需要依靠藥物的支撐，「當雄性的沙丁魚成群湧向／太平洋的馬里亞納海溝」，暗指男性的精液經過女性的隙縫衝進子宮裡，「威而剛」是具有殺傷力的「水溶性藍色子彈」，幫助「勃起的槍桿們」（男性性器）挺進「新的殖民地」（下一個女體），說明男人無限的肉慾，亦暗示男人對陽痿的恐懼。²⁷

詩中除了嘲諷男性對於性愛所流露出的主導性與侵略性，也傳達出男性對於性的不安與陽痿的恐懼。此外，詩人對於女性在情慾方面的覺醒也有所著墨。

²⁶ 紀小樣：《極品春藥》（臺北：詩藝文出版社，2002年），頁140。

²⁷ 顏秀芳：《戰後臺灣情色詩研究(1950-2010)》（彰化：國立彰化師範大學台灣文學研究所碩士論文，2011年），頁165。

二、女性情慾

〈世界末夜〉

今夜，卵子不想與精子邂逅；
我已經堅持了
一個月的女性主義
忘記了——
從小到大 身體所受過的羞辱
忘記了——
衛生棉的大小；排卵日的有無
忘記了——
到底要胸懷多少大志；才能讓男人
無法一手掌握……

今夜，卵子真的不想
不想與精子邂逅；她只想
只想靜靜地——
靜靜地在卵巢裡
自由自在地成熟；
以隱藏的女性觀點
針尖般 勃起
戮破——
陽性帝國的美夢……

是的，就在今夜
以陰性的荷爾蒙為營火；

卵巢裡所有的卵子決定
永遠唾棄所有充血的柱狀物
並且相互手牽著手，踏舞
就算過了更年期也不停止
為流失的姊妹們開辦一場
血的追悼會……²⁸

在本詩中，紀小樣描述女性面對的現實情境，反映女性所處的位置，並進行柔性的批判：第一節以卵子為第一人稱，訴說卵子自身的生命週期，所謂「一個月的女性主義」指的即是生理期。之後，以刻意遺忘受羞辱的身體、衛生棉、排卵日與胸部的大小，將心中的委屈與無奈一一道來。之所以要強調「忘記」正是因為傷痕太深無法忘記；女孩的身體自小便是男孩嘲弄的對象：國小時，男孩玩著掀女孩裙子的遊戲，女孩必須在裙內多穿著一條短褲，才能避免走光的尷尬；到了國中，女孩青春期正在發育的胸部成了男孩目光的焦點，無論是豐滿或扁平總免不了被揶揄或訕笑，於是，女孩只好以駝背遮掩性徵，這樣的羞辱是想忘卻忘不掉的。到了月經來潮，女孩必須開始注意衛生棉的大小，日用的、夜安的、量多的、量少的、有翅膀的、沒蝶翼的，都是選購時要注意的；如果月經不來時，更要記住排卵期，以免一不小心就「中獎」（懷孕），這更是女孩不能忘記的。等到長大了，廣告開始要你注意自己是否是「男人無法一手掌握的女人」，於是女人開始惦記著自己的胸圍，豐胸美容更是讓女人趨之若鶩。如果可以，可否忘記這些，不用依靠男子來取暖，回歸到女性的自我意識上。

第二節作者改用第三人稱「她」來指稱卵子，卵子不願與精子結合，表達卵子在卵巢裡「自由自在成熟」的想望，「戳破陽性帝國的美夢」意指拆解父權體制和生殖的意義²⁹。這裡用了兩次「不想」與「只想」，除了作語氣的強調之外，

²⁸ 紀小樣：《極品春藥》（臺北：詩藝文出版社，2002年），頁147-148。

²⁹ 顏秀芳：《戰後臺灣情色詩研究(1950-2010)》（彰化：國立彰化師範大學台灣文學研究所碩士

也含有強烈的渴望：就讓女體回歸女體的生長規律吧，以女性的觀點看待女性的需求，不再依附男人而生，不再迎合男人的需求，讓男性的本位主義崩解，找回女子的自身價值與定位。

詩的末段展現出女子自我意識的提升，是女子自覺的開始。

在詩的最後，開起了姐妹們的狂歡營火：詩裡，「卵巢裡所有的卵子決定／永遠唾棄所有充血的柱狀物」、「相互手牽著手，踏舞」、「就算過了更年期也不停止／為流失的姊妹們開辦一場／血的追悼會……」，給予女性身體自由展演的空間，架構出女性集體的歡愉。³⁰

這首詩站在女人的觀點，敘述女人從小到大在父權體制下受到的壓迫與羞辱，之後，透過女性的自覺拆解了以男性為主的社會刻板觀念，若生殖的意義也遭到粉碎，那就真的是「世界末夜」了。

第三節 家族書寫

九歌出版社的《新詩 30 家》如此介紹紀小樣的詩作：

不論是作為一種意象或者是敘述主體，「家族」在紀小樣的詩作中，是一個恆久的主題，那是無法割裂、無法丟棄，必須一直沉重地拖負著的存在，展現了作為一個人存在的辛勞和宿命。所以逃離與留下，就成了他「家族」書寫篇章中一個不斷循環的命題，兩者選擇的決定都會導致到相同的結果。……血親骨親的家族成員，都如複寫紙般複印著自己的故事，也複印了他人的原罪。如此紀小樣就不只是紀小樣了，他書寫了

論文，2011年），頁166。

³⁰ 顏秀芳：《戰後臺灣情色詩研究(1950-2010)》(彰化：國立彰化師範大學台灣文學研究所碩士論文，2011年)，頁166。

眾多卑微人事物存在的必然和無奈。³¹

「家族」關係是每個人都無法切割且深受影響的。紀小樣透過家族故事的書寫，透視了自我存在的意涵，並從中去傳達生活週遭小人物的情感與無奈。

一、感念親恩

《母親》：

她怕熱

祖母級的海豚身材

塞在籐製的沙漠裡

她不怕冷氣

但與熱比起來

她更怕奢侈

而比她年輕二十歲的電風扇又無法鼓吹她成一座綠洲

她曾說過我比大同寶寶可愛，不過她更珍惜那

可以旋轉的老嫁妝，因為無論它怎麼轉 都無法離開她

她真的越來越像那台老電扇 噝噝噝地對我說

依些俚俗的話，而我確知自己已經長大了，可以

把她一生掛在乾癟嘴角的叮嚀 輕輕地旋出耳蝸

是的，她老了

可以不聽任何人的話

並非出於頑固或是對於人世充分的理解

只有廟會、選舉或是喜慶過年的鞭炮與午後西北雨的

³¹ 白靈主編：《新詩 30 家(臺灣文學 30 年菁英選 1978-2008)》(臺北：九歌出版社，2009 年)，頁 308。

雷聲 可以跟她說話，她不承認自己重聽 然而
龐大荒蕪的寂靜卻硬生生卡在她額前的皺紋裡
她是一柄不再光亮的煎鏟——日日夜夜一分一吋地
被愛翻騰、鏽蝕 熱了又冷；冰了再溫
幾盤剩菜與稀飯煨暖自己卑賤的胃腸
(在她餐桌黝黑的國土上

鹹魚與醬瓜是永遠的

國王與皇后)

她讓電視開著，但我知道
她不認識楊麗花以及鄧麗君以外的藝人
而與謝東閔握過手也沒有影響她的生活品質
她不後悔認識我的父親，她知道
她的青春擱淺或不擱淺都無法阻礙她順利地成為
一個老婦人

她真的老了

老得回憶隨時可以輕易地將她綁架
她坐在客廳裡打瞌睡；她確知
生命中再也沒有更重要的訪客

靜靜地坐在她的對面

我在心裡輕輕叫她一聲：媽媽！
看著她風霜眼角被白內障凌遲出來的淚光
我知道她是聽到了；但我不知道
該如何把三十年前那個聽話的孩子
還給她……

她比我胖，我知道

那是寂寞撐起來的

——我無言的

母親³²

這首〈母親〉用尋常的事物、樸質無華的文字娓娓道出母親的形貌與生活哲學。它寫出了人子面對母親逐漸老去的無力感，殘酷、真實卻十分動人。第一段以「海豚」作為巧喻，傳神的點出了母親臃腫的身材，在酷暑中總是坐在籐椅上；即便是酷熱如沙漠的天氣，她仍是僅以一台老舊的、吹不涼的大同電扇來驅暑，這原因不是戀舊而是「怕奢侈」。接著作者巧妙地將電扇人格化，把它的形象與孩子的形象重疊，孩子比電扇可愛，但卻無法像電扇一樣能接受自己的依賴，電扇始終都在，孩子卻一一長大離開了自己的生活。作者看著那台老舊的電扇，那台媽媽的老嫁妝，不知不覺地又將電風扇與媽媽的形象結合在一起，老舊的電扇在運轉過程中發出了陣陣噪音，就如同年邁的母親不停的嘮叨叮嚀，小時的自己尚能聽話接受，而現在「我確知自己已經長大了」，認為自己有見識、有想法，並不需要母親的耳提面命，所以，左耳進，右耳出，將句句殷切叮嚀「輕輕地旋出耳蝸」。這不是一般年輕人的通病嗎？朱自清在〈背影〉一文中提及與父親的相處，說到父親陪他去坐火車時，「他囑我路上小心，夜裏要警醒些，不要受涼。又囑託茶房好好照應我。我心裏暗笑他的迂；他們只認得錢，託他們直是白託！而且我這樣大年紀的人，難道還不能料理自己麼？唉，我現在想想，那時真是太聰明了。」³³本詩僅以一句「而我確知自己已經長大了」製造出反諷的效果，同樣表達出年輕人自以為是的心態，兩者間有異曲同工之妙，而小樣以簡短

³² 紀小樣：《極品春藥》（臺北：詩藝文出版社，2002年），頁167。

³³ 朱自清：〈背影〉，收錄於《朱自清全集》（臺北：智揚出版社，1986年），頁6。

詩句便可神傳其情，似又更高一籌。

第二段提到母親的年邁，「是的，她老了/可以不聽任何人的話」，這裡的「不聽」呈現出複義的效果。一般年紀老邁後，性格也顯得固執，晚輩們勸告的話語，長輩可能採取「不聽」不接受的態度；另外，年紀一大，身體各方面的機能也不如以往靈巧，重聽的情況下也會形成「不聽」的可能，所以，「只有廟會、選舉或是喜慶過年的鞭炮與午後西北雨的/雷聲 可以跟她說話」。但隨著皺紋的增生、孩子的長大離家，當你跟她對談時，她雖不承認自己重聽，她的生活卻陷入了一片寂靜之中。這份寂靜不只是因為重聽所引起，更是心靈上被巨大的寂寞感所籠罩。這一位終日爲了家庭，在柴米油鹽醬醋茶中忙碌的女性，如同廚房中烹煮三餐所必須的「煎鑊」一般，不斷翻炒，煎煮著飯菜，也不斷翻炒煎煮著自己關愛家人的那顆心；但當孩子們都離家，她用以果腹的只是一熱再熱的剩菜剩飯，鹹魚與醬瓜是一成不變的菜色，這與她對家人的付出形成一大對比。當進入了所謂的「空巢期」，「她讓電視開著」，卻「不認識楊麗花以及鄧麗君以外的藝人」，可見電視對母親而言並非是娛樂，而是唯一能排遣孤寂的工具，電視的聲音或許能爲寂靜冷清的空間帶來一絲溫暖與慰藉。話鋒一轉，作者憶起母親年輕時的際遇：和副總統謝東閔握過手、認識父親……但過往的年輕已然逝去，這一切種種都無法阻止母親的衰老。淡淡筆觸描繪出了爲人子面對母親逐漸衰老的無力感。

逐漸衰老的母親只能獨自活在回憶之中。「她真的老了/老得回憶可以輕易地將她綁架」詩中「綁架」一詞極爲生動地傳達出年老的母親對於過往的沉溺，是那麼的不由自主，又那麼地自然而然，生活中也少有訪客來往了，這樣淒清的生活又怎不令人子鼻酸呢？

這時返家的孩子見到了獨自在客廳中打盹的母親，輕輕地喊了聲「媽」，透過面對面的細細審視，這才察覺了母親日益加深加多的魚尾紋及因罹患白內障而泛淚光的眼角。白居易《琵琶行》中說：「夜深忽夢少年事，夢啼妝

淚紅闌干。」³⁴余光中悼念亡故的母親的〈招魂的短笛〉一詩中說：「等春天來時，你要做一個女孩子的夢，/夢見你的母親」，或者母親也在夢裡作著少女時的夢吧！當作者將母親從過往回憶中喚醒，回到現實生活中，三十年前那可愛聽話的孩子卻已然長大，有自己的想法，有自己的生活，這裡呼應了第一段中的「而我確知自己已經長大了，可以/把她一生掛在乾癟嘴角的叮嚀 輕輕地旋出耳蝸」，也許作者真正想說的是：多麼希望像三十年前一般，聽話地陪伴在母親身邊。

最後一段，又以母親肥胖的身形呼應第一段，母親的胖是寂寞撐出來的，「她比我胖」即暗示了母親承受了比人子更大的寂寞感；「我無言的/母親」這裡的「無言」也有豐富的複義面向。首先是寂寞的母親終日面對的是空蕩蕩的屋子、無訪客的客廳，只能開著電視，排遣孤寂，能跟她說話的「只有廟會、選舉或是喜慶過年的鞭炮與午後西北雨的/雷聲」，這「無言」實在是「無人可言」。再者，母親一生操持家務，如煎鏟般為家庭犧牲奉獻，早已習慣接受命運的安排，她「與謝東閔握過手」、「她不後悔認識我的父親」都在說明她對命運的逆來順受，有這樣的人生信念的母親，當然面對一切都變成「無話可言」了。這裡傳達出孩子對母親無比的憐惜，及自己「無可言說」的感謝。

《三人病房》：

我的心臟努力幫浦著 父親輸給我的 500C.C 0型的血……

我的左手緊緊握著 一條與死神拔河的臍帶——這已經是第三瓶
了，而我不知道點滴瓶裡裝著什麼？但我確信 葡萄糖是父親透明
的愛；生理食鹽水一定是 母親鬱積的淚……

³⁴ 白居易：〈琵琶行〉，邱燮友註譯：《新譯唐詩三百首》（臺北：三民書局，1987年），頁122。

徹夜未眠的母親坐在病床的右側，為我們削梨子——她相信媽祖廟裡求來的平安符與梨肉裡的鐵質會為我們造出新鮮的血；並且她堅持一定要我們一人各吃一顆……

「這房間太暗了！」這樣想的瞬間。

父親為我打開了百葉窗；透過昨晚暴雨沖刷過的窗玻璃，晨光為雙親的髮梢，輕輕鍍上了一層白……³⁵

紀小樣的家族書寫詩作常帶有自傳性，有歷史書寫的況味。本詩敘述著一次雙親照料作者住院的場景，在生死拔河之間，父母的愛更顯強烈。

父子親情原就血濃於水，在這場事件中，父親為了挽救孩子的性命，輸了 500C.C 的血給他。左手的點滴瓶，宛若提供養分的臍帶般，輸送著生命的養分給主角，裡面有著父親的愛，與母親擔憂病情的眼淚。

媽祖廟的平安符、提供富含鐵質的梨肉是母親展現母愛的方式，她希望家人能和樂平安，因此堅信著傳統——不「分梨」（分離）而食，「她堅持一定要我們一人各吃一顆……」，以她的方式守候著家人。

正當主角想著「這房間太暗了」父親彷彿心有靈犀般為他打開了百葉窗。其實，人生路上又何嘗不是如此呢？孩子遇到了挫折、走入幽闇，父母總能適時為孩子引進光明、帶來希望，過去種種狂暴、不如意，都因親情的照耀而煥然一新；但，在此同時，卻赫見雙親已白了髮。

《三人病房》藉著一次的住院，敘寫父母子三人的互動，乍看之下尋常不過的舉動，卻傳達出濃厚的親情來，最後以父母髮白作結，更顯餘韻不絕。

另一首〈床邊故事〉寫的則是父親對孩子的床邊絮語，希望孩子保有純真的童年，能帶著微笑入睡。

³⁵ 紀小樣：《極品春藥》（臺北：詩藝文出版社，2002 年），頁 86。

二、寄情後代

〈床邊故事〉：

孩子！陪你一起看神話——哄騙你入睡，深夜後，你將策著夢的旋轉木馬，奔入想像荒涼的曠野，看見我們那些棄守的土地，理想的幅員廣闊，只是時機不對。

（抱著你的無敵鐵金剛，乖乖入睡，快快入睡……）

孩子！陪你一起看童話——不要發問，王子與公主為什麼綁架了世界上絕大部份的幸福？也不要發問，下過魔咒後巫婆的下場？等你慢慢地長大，慢慢地長大，成——人的世界需要慢慢地體會。親親！不要出聲，嚴禁你再發問——因為大人們的鼾聲容易打斷了你天真的童年。

（抱著你的絨毛玩具貓，快快入睡，乖乖入睡……）

不要怪爸爸總是唸相同的故事給你聽——至於，不曾唸給你聽的，枕在爺爺床頭的那本書、太重——錯別字太多，總是來不及校正就被搶購一空；而只有少數的，偉人才會發現且用硃砂筆在內頁裡，眉批。全然的血的再版。所以爸爸唸起來總是覺得累，爸爸媽媽明天必須上班，好為我們聽話的後裔做點事情。

看著你從夢的湖心裡盪出來的笑，我們知道——歷史——已然安睡，在我們

「神話」是關於天地的初創、神靈的奇蹟，以及說明風俗習慣、儀禮和信仰的起源與意義的故事。它多半是先民對古代自然現象和社會生活的一種天真解釋和美麗的嚮往，富有浪漫主義的精神。在孩子睡前，父母以神話故事哄騙他入睡，但那些美麗的傳說，美好的生活，在現實生活中並不存在，「神話」終究只是神話，面對嚮往中高遠的理想生活，對照現實的荒涼，父母只能語塞地哄著孩子「乖乖入睡，快快入睡」，抱著你的無敵鐵金剛入夢，在卡通的世界與神話的國度中，正義與邪惡沒有模糊地帶，邪不勝正也不是不著邊際的理想。

「童話」是為兒童編寫的故事，適於兒童心理與興趣，行文淺白易懂，多敘述神奇美妙的故事，有助於啓發兒童的心智，增加幻想的空間。在童話的故事中，王子與公主最後總是「從此過著幸福與快樂的生活」、做了許多壞事的巫婆總會受到懲罰。童話中的故事是如此奇妙美好，但人世間並不是如此：男女結婚之後，吵架摩擦常隨之而來，做壞事的人也不見得惡有惡報，但，該怎麼跟孩子述說呢？還是請孩子別再問了吧，長大之後慢慢會懂得「成——人的世界」，別讓大人們的言語行為讓孩子提早「成人」，破壞了孩子的天真。這裡「成——人的世界」利用破折號製造出詞句的複義現象，「成人」本義是已成年的人，成年人的世界有其需要面對的不幸福、不快樂，這要孩子成年後才能體會；另一個涵義是「成爲人的世界」，你要真正成爲一個人，融入這一個「人的世界」，你就要學會接受人生中的不完美、「非童話」。

父母希望爲孩子構築一個安全美好的童年，如同神話的國度、童話的世界般，至於長輩的世界有著太多的心酸過往，生命中的負荷過於沉重，錯誤的過往來不及修正而人生已過；而那些偉人的事蹟，「一將功成萬骨枯」，是多少鮮血堆疊而成的，這又如何能對稚子言說呢？唯一能做的就是努力工作，給孩子無慮的生活。

³⁶ 紀小樣：《極品春藥》（臺北：詩藝文出版社，2002年），頁87。

從這首詩我們可以看到父母對孩子的呵護之情，他們力圖為孩子構築一個純真奇妙的園地，希望他們能在美好的環境中度過童年，相信這是很多父母共同的期盼。

第四節 社會關懷

紀小樣曾如此自述自己詩作題材的轉變：

我 30 歲時，已不再寫風花雪月了。艾略特《荒野》被封為 20 世紀很偉大的詩人，他說：「30 歲以後的詩人要繼續寫詩，要有歷史感，你不能永遠只靠著年輕的熱情、浪漫來沉澱，要豐厚、要有歷史感。」因為這句話，我開始有所自覺，不能再為賦新詞強說愁了。所以，我開始作題材上的改變，思想開始深化。……30 歲了，題材轉為關懷家事、國事，不再熱情衝動；關心天下事，關心家族、國家、社會。³⁷

30 歲以後的紀小樣在題材的選擇上，由關注個人情愛轉為關懷社會國家；由小我逐漸走向大我，文筆也更為細膩練達。

一、 關懷弱勢

〈加爾各答〉：

「與愛相對的不是仇恨，而是無視。」—— 德雷莎修女

『媽媽！我想你

在修女們經營的「垂死者之家」

她們把我潰爛的左腳

從死神的泥沼裡 拔出來

³⁷ 見紀小樣訪問稿，見附錄一。

讓死神在門外搥首頓足
讓我的舌頭認識——
以前我不認識的 一種
咖哩醬；但已經太遲了
我的尊嚴已經找不到骨架……

『媽媽！你知道嗎？

我對佛陀的信仰，也已昇華
成為一種 過期的防腐劑；但
我仍然心存感激——祂 許我一個
丰美的華嚴世界，允諾我的舌頭
可以保有對咖哩醬的
一百種幻想……

『天色已經暗了。媽媽！

你還在以前 我們在恆河下游撿到的那隻
破鋁鍋裡 熬煮著弟妹們的飢餓嗎？
——那些殘餘剩飯 還在我們的
排泄物裡譏笑我們的胃腸嗎？

媽媽！媽媽！

我的身體很冷，但卻不再需要
食物與毛毯了（我記得你說過——
蟲子的面積比毛還多的毛毯還是毛毯）
而在幽闇的貧民窟裡
你會看見 從我化膿的傷口流洩出來的
大量的月光嗎？

『媽媽！天色已經暗了

那流有你血緣的動脈

枯竭成西塔琴上瘖啞的弦

而天色已經暗了

我要在寒冷的都市邊緣睡下；只是

請你記得 幫我問候

明天的太陽……

『媽媽！雖然你不要我了

但是，來世

我還要繼續當你的孩子

繼續文盲；繼續我們

印度未完的 癲瘋病……』³⁸

加爾各答是印度共和國人口最多、規模最大的城市，也是印度的主要港口。根據維基百科的介紹：「加爾各答（孟加拉語：কলকাতা，英語：Kolkata，舊名Calcutta）是印度西孟加拉邦首府。……屬印度第三大大都會區（僅次於孟買和德里）和印度第四大城市。……在 1947 年印度獨立以後，由於各種不利因素的影響，該市經歷了長期的經濟停滯。不過，自從 2000 年起，經濟復甦取代了病態的衰落，該市開始重新迸發出增長的活力。如同其他大城市一樣，加爾各答仍在繼續與貧困、污染和交通擁堵等城市化問題作鬥爭。」³⁹

如上所述，加爾各答以「悲慘世界」聞名於世，它算得上是印度甚至是世界

³⁸ 紀小樣：《極品春藥》（臺北：詩藝文出版社，2002 年），頁 177。

³⁹ 引用自維基百科

<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E5%8A%A0%E7%88%BE%E5%90%84%E7%AD%94> 2012 年 6 月 17 日瀏覽。

上最爲貧窮的城市之一。本文所描述的景況或可與李家同教授《讓高牆倒下吧·訪問德蕾莎修女的感想》⁴⁰互爲照看。兩人在作品中都關注到了加爾各答的貧病問題，一個是以旁觀者的角度，運用散文筆法敘寫德蕾莎修女所創立的「垂死之家」，以及他所觀察到的貧病殘死的情形；另一位則是採第一人稱以兒童的角度、詩化的文字幽幽的訴說自己的經歷與童稚的想望。兩相對照之下，紀小樣的詩作不免令人感觸益深，更具震撼力。

本詩共分爲五節，除第三節爲求文句變化，而改變句式外，其餘均以呼告「媽媽」開頭，以孩子的純真無助，對比環境的窘迫殘酷。在印度，有許多患有麻瘋病的人被棄置路旁，任其風吹雨淋、鼠啃蟲嚙，路過的人多半掩鼻而過，或視而不見，聽其自生自滅，毫無尊嚴的臥死街頭。因此，德蕾莎修女才會感慨疾呼「與愛相對的不是仇恨，而是無視」。在第一段中，我們知道了這個孩子在垂死邊緣，被救入了「垂死者之家」，接受修女們的照顧，並且吃到了未吃過的一種咖哩醬。咖哩醬在印度是一種普遍的菜式，一個貧病的孩子終於吃到了這再普通不過的菜，卻是在他面對生命終點之時，讀來格外令人心酸；飽受飢寒病痛的他，更奢談骨氣尊嚴了。

在此窘迫的情況下，宗教自然成爲心靈的依託。第二節中，作者將「對佛陀的信仰」比喻爲「過期的防腐劑」，宗教信仰能解一時之苦，但對一個孩子而言，貧病交迫、生死交關是更爲現實的眼前問題，他的左腳潰爛、生命也頹然將敗，在在都成爲遙不可及的信仰所防止不了的「腐」，曾經的信仰已然「過期」；但對於這位有著卑微想望的孩童，他的「丰美的華嚴世界」竟是「可以保有對咖哩醬的一百種幻想」，這是何其諷刺啊！

第三、四節則分別以「天色已經暗了，媽媽」、「媽媽！天色已經暗了」開頭，中國人以「日薄西山」象徵人之將亡，黯淡的天色正如同這位孩童的人生般失去了色彩。兩節首句的詞句順序顛倒，更可看出作者的匠心獨運；「天色已經暗了，媽媽」像是囁語，彷彿進入彌留狀態中，喃喃訴說著自己窮苦的生活；而

⁴⁰ 李家同：《讓高牆倒下吧》（臺北：聯經出版事業公司，1998年），頁111-130。

「媽媽！天色已經暗了」句子先短而長，呈現出急促的語氣，像是迴光返照，急著交代未及言說的話語，透過這樣的安排，情感的表露更具層次美。

在微暗的天光中，貧苦的往事歷歷：在恆河的下游撿到了一隻煮食的破鋁罐，被稱為「生命之河」的「恆河」，卻彷彿意味著「恆久窮苦」般冷眼看著人間生活的破碎困苦，作者說「熬煮弟妹們的飢餓」，又是語帶雙關的佳句，第一層表達的是食物的缺乏，破鋁鍋中無米菜可供炊煮，家人只能處於挨餓狀態，所以像是破鍋子在熬煮飢餓；另一層則是因為飢餓本身即是一種煎熬，「熬煮飢餓」具體的呈現了飢餓感的久與反覆煎熬。接著，作者更深一層地描述他們困窘的生活：吃的是別人的殘餘剩飯，由於飢餓已久，這些殘餘剩飯進入空虛的腸胃，再排出時似乎也在譏笑著他們的貧窮似的。緊接著兩聲呼告「媽媽！媽媽！」一聲急似一聲，在生命的盡頭呼喊，身體逐漸失溫，但此時的食物與毛毯都不再需要了，傷口的膿液流淌而出，皎潔的月光映照著人生的苦難，卻照不進幽闇的貧民窟，一個童稚的生命正逐漸走向終點。

於是，他再度喊著「媽媽」，那帶著他迎接生命的至親，如今只活在囁語之中，生命的光彩逐漸黯淡，流動的血液逐漸滯停，彷彿是一把再也彈不出曲調的西塔琴一般；都市依舊喧嚷，活在都市中的邊緣人只能無聲「睡下」，惹不起一絲注意，明日的太陽已不可再見了。

行文至此，作者其實已對結尾做出交代，卻不死心的再加上一段，此段最是能令讀者心驚，並形成餘嘆不絕的效果。純真的孩童甘於現實，並不埋怨母親的遺棄，也不祈求美好的來世，孩子的願望單純得令人心驚，「……繼續文盲；繼續我們/印度未完的 癩瘋病……」，作者借孩童的祈求點出了印度的兩大問題——文盲與癩瘋病。作者雖未直接予以批判，關懷生命之情卻躍然紙上。

〈安慰·慰安婦〉

——治療傷痛的方法就是把傷口再挖深一點……

武士刀猙獰的號令下
台灣海峽是被撕裂的陰道。唉！
雞籠港的霧笛
朦朧不了我們的羞恥；
台灣女子的血淚
早被太陽旗給蒸發……。
還能有什麼用呢？燒焦的狗皮膏藥
治癒不了我們心靈的創傷。
我們是廉價的軍需品；
獻給菊花皇室的驕傲——
在大腿的根部內側刺青著
菲律賓、馬來西亞與新加坡
香港、緬甸、印尼與廣州
而柬埔寨幽黯的叢林多麼像是
我們的陰毛？
羞辱的姊妹們又開大腿吧！
讓患了梅毒的子宮 開放成
神風特攻隊最後的 殖民地……。
是的，姊妹們勇敢的又開 大腿
左腳踩扁長崎 右腳踏爛廣島——
當原子彈的蕈狀雲爆炸成
抽象的陽具。讓裕仁天皇
把疲軟的靖國神社 蓋在
我們流血不止的

本詩所指的「慰安婦」乃是「日中戰爭、亞細亞太平洋戰爭下，在日本軍底下，被當做性處理道具使用的女性。」在當時，日本軍隊有計畫、有組織的搜捕集中女性，送往中國、菲律賓、台灣、南洋諸島、沖繩等日軍戰地或佔領地，成為「仰仗著軍、國家的集團輪姦、強姦制度」的產物⁴²。

紀小樣說：「治療傷痛的方法就是把傷口再挖深一點……」，掩蓋事實無助於撫平傷痛，反而讓傷口在暗處腐敗隱痛，不如挖深傷口，找出病灶，徹底治癒傷痛。

本詩詩題〈安慰・慰安婦〉使用了「矛盾語」的文學技巧，看來應是用以安慰他人的「慰安婦」，其實是最需要安慰的人。二次大戰時，日軍用「慰安婦」來安慰日本軍伏在戰時的生理需求，然而那飽受蹂躪的慰安婦身心的劇痛又有誰來安慰呢？本詩透露出詩人對社會底層弱勢人物的關懷與悲憫，他試圖站在第一人稱的角度去感受慰安婦所遭受的羞恥與創傷，並鼓舞慰安婦們勇敢再站起來，向日本討回屬於他們的尊嚴與公道。

在日據時代，日本人以高壓統治著台灣，利用強迫或誘騙的手段，將一批批的台灣女子送往戰地為日軍提供性服務。詩中「太陽旗」、「狗皮膏藥」及「菊花皇室」都是日本的代稱，台灣女子的血淚因日軍的暴行而流乾，形成了無可療癒的創痛，極度的羞恥感油然而生。這些慰安婦如同廉價的軍需品般，被送往東南亞各個戰區，為提升日軍戰力而犧牲⁴³。這些婦女受盡羞辱，遭受非人道的對待，染性病的有之，客死異鄉的更是所在多有。當時的台灣是日本的殖民地，百姓飽受高壓欺凌，而女子被送到戰區獻出身軀「慰安」士兵們，这不也是另一種悲慘的「殖民地」嗎？

⁴¹ 紀小樣：《極品春藥》（臺北：詩藝文出版社，2002年），頁134。

⁴² 江美芬：《1995台灣慰安婦報告》，<http://taiwan.yam.org.tw/womenweb/papers/0010.htm>，2012年6月28日瀏覽。

⁴³ 同註42。

本詩的前半段敘述慰安婦當時的困境及傷痛，呈現出一種不由自主的哀戚情調；但末段筆鋒一轉，一樣的「叉開大腿」，從前段受制於人的性姿勢，轉成堅強獨立的勇者角色，勇敢的向日本討回公道。若堅挺的陽具象徵的是日本帝國，在二次大戰後已趨疲軟，而歷史翻過的那一頁有多少慰安婦的血淚呢？

除了對於人世苦難懷有深刻的憐憫同情之外，對於社會現實，紀小樣也有細微的觀察，再看〈墜樓十行〉：

二、批判現實

〈墜樓十行〉：

那女子在遺書上寫著
道德是無從逃避的 地心引力
我將為你們流乾最後一滴
處女的血……。之後
猛然從最高的枝頭——急躍而下
不理睬懦弱男子 候鳥般的驚呼
一朵悔恨於結果的花
用新生的臍帶 綁架著
一個永遠無法命名的 嬰兒的哭泣；

不自由的 自由的落體啊！⁴⁴

這首詩在敘述一名墜樓的女子，在遺書中控訴著社會道德的壓迫與男人的怯懦。從詩中的敘寫，讀者可以猜知這名女子應是未婚懷孕。在民國 86 年時(本詩寫作年代)未婚懷孕仍不被世俗社會所接受，故而未婚懷孕的女子須承受著極大

⁴⁴ 紀小樣：《極品春藥》（臺北：詩藝文出版社，2002 年），頁 47。

的道德壓力，若是男方也不願或無力分擔、解決問題，那對女子而言更是進退維谷的窘境。所以，女子在遺書上直言「道德」的可怕，社會上充斥著多少以衛道自詡的人，他們的指指點點與批判像是地球上無處不在的地心引力，拉得人直往下沉，所以說，「道德是無從迴避的 地心引力」，這裡以地心引力來比喻道德，而道德應是向上提昇的，在此卻像「地心引力」使人往下墜，如此的敘述，具有強烈的陌生與驚奇感；相當成功地運用了「矛盾語」的手法。

早期的台灣社會普遍有著男性沙文主義的思想，也存在著嚴重的「處女」的迷思，一個失貞甚且懷孕的女子難以見容於社會，只能以血淚作出無言的控訴——選擇跳樓自殺，結束自己的生命。那，那名男主角呢？依詩中的敘述「……懦弱男子，候鳥般的驚呼」，可知那名無法或逃避承擔責任的男子正在一旁，最後的驚呼已來不及挽救一個即將墜逝的生命了。筆者認為詩人在此又隱藏了一個不道德的線索——「候鳥」。鄭愁予的知名詩作〈情婦〉也曾使用過「候鳥」這個意象：

……
所以，我去，總穿一襲藍衫子
我要她感覺，那是季節，或
候鳥的來臨
因我不是常常回家的那種人⁴⁵

鄭愁予這一首愛情詩，有點類似傳統的閨怨詩，但不同於傳統閨怨詩的是：詩人這次描寫的是情婦。情婦的愛情不被世俗所容許，是敗德的，男主角不能不顧忌世人的眼光成日地和情婦歡聚。所以，「我」永遠穿著一襲藍衫子，像季節或候鳥一般規律地出現，讓情婦的等待不會落空，或許這樣的聚少離多就是不道德的婚外情最好的懲罰。依此來看，「候鳥」在〈墜樓十行〉一詩中，除了用來比喻

⁴⁵ 鄭愁予：《鄭愁予詩選集》（臺北：志文出版社，1987年），頁151。

高尖淒厲的驚呼聲之外，還隱喻著這名女子可能是男人的情婦，最後被男子始亂終棄，若真如此，這道德的「地心引力」勢必更為加成了。

後段的敘述點出了女子懷孕的事實——「一朵悔恨於結果的花」，「開花結果」本是人間好事一樁，但如此的「結果」，無論指的是事情的結局或懷孕一事，卻都令人悔恨，這裡又是一層的雙關、一層的悖論了。

就帶著未及面世、未及命名的胎兒離開吧，母子臍帶相接、血脈相連，母親像「綁架」般帶著胎兒跳樓，成了「不自由的 自由的落體啊！」，這是何等的諷刺，又帶著詩人多少的悲嘆啊！

在《極品春藥》一書中，作者以詩表述個人的情志、書寫家庭親情，對於社會的亂象進行批判與嘲諷，對於兩性關係的偏頗與衝突則加以解構及反譏。作者試圖「以特製的春藥(詩作)，讓各類社會問題暫時得到麻醉的快感」⁴⁶，觀看他的詩作確有食用春藥般的迷醉。

⁴⁶ 顏秀芳：《戰後臺灣情色詩研究(1950-2010)》(彰化：國立彰化師範大學台灣文學研究所碩士論文，2011年)，頁161。

第肆章 《極品春藥》詩作的藝術性

本論文所指之「英美新批評」(又稱「新批評」)，是西方現代形式主義文學理論的一個著名派別，發端於 20 世紀 20 年代的英國，30 至 50 年代在美國文學理論界取得主導地位，並在英美批評界盛極一時，是西方現代文論發展過程中的一個重要環節，對後來盛行的各種批評流派和方法有很大的影響。

19 世紀英國文壇盛行自由主義與個人主義，此時的文學批評的特點是各種實證主義理論把文學當成歷史文獻，研究文學目的幾乎全是為了認識過去時代的歷史，或是體現了時代精神的作者本人；新批評正是對此的反動。新批評派肯定文學是獨立的藝術世界，使批評家將目光轉到了作品本身，認為文學研究的對象應是文本本身，這就是新批評派的「文學本體論」。

新批評派的歷史前後約四十多年，一般研究者將之分為三個時期：前驅期(1915-1930)，形成期(1930-1945)，鼎盛期(1945-1957)。在此之前，對新批評派產生影響的是英國美學家休姆(T·E·Hulme)，他在 1915 年推出其論文《古典主義與浪漫主義》，宣告浪漫主義時代已經結束，一個新古典主義時代即將來臨，以此開創新批評派的新紀元。前驅期的代表人物是英美詩人兼批評家艾略特(T·S·Eliot)、英國文藝理論家、詩人瑞恰慈(I·A·Richards)與英國批評家威廉·燕卜遜(William Empson)。艾略特被譽為「現代文學批評大師」，同時也是位著名的詩人，他早期的文學理論為新批評奠定基礎，被認為是新批評派的創始人之一。他在〈傳統與個人才能〉一文中提出了「非個性化」理論，他認為：「詩不是放縱感情，而是逃避感情；不是表現個性，而是逃避個性。」¹、「詩人沒有甚麼個性可以表現，只有一個特殊工具，只是工具，不是個性，使種種印象和經驗就在這個工具裡用種種特別的意想不到的方式來相互結合。許多對

¹ T·S 艾略特著，卞之琳譯，趙毅衡編：〈傳統與個人才能〉，《新批評文集》(北京：中國社會科學出版社，1988 年)，頁 32。

於詩人本身是很重要的印象和經驗，在他的詩裡盡可以不發生作用，而在他詩裡是很重要的呢，對於他本身和他的個性也盡可以沒有多大關係。」²所以，詩歌的產生實際上是一個非個性化的過程。與艾略特同列為新批評創始人的是瑞恰慈。他首先是一位語義學家，然後才是一位詩人和批評家。他在20年代和30年代初致力於把語義學和心理學引入文學研究中，將詩歌視為一種與科學對立的特殊形式，認為文學批評應從文學作品去做文字的分析，不應游離作品之外。瑞恰慈的學生燕卜遜在他的啟發下寫出了著名的《複義七型》(Seven Types of Ambiguity) 一書，在這本書中，他將老師的語義學文學理論用於對詩歌作品的具體分析，以古典詩歌的200多個例證，來證明意義複雜多變的語言是詩歌強而有力的表現手段，也是詩歌語言的魅力所在，是新批評的第一個實踐範例。

新批評的形成期以美國著名文論家約翰·克樓·蘭色姆(John Crowe Ransom)及其三位學生：艾倫·退特(Allen Tate)、羅伯特·潘·沃倫(Robert Penn Warren)、克林斯·布魯克斯(Cleanth Brooks)為代表。因為他們出身於美國南部范德比爾特大學，故被批評界稱為「南方批評家」或「南方集團」。蘭色姆是新批評理論的真正奠基者，1941年，他出版了《新批評》一書，表達對過去諸如情感論、表現論等理論的不滿，從而建立起以「文本中心論」(textual criticism)為基礎的新批評派理論。但在架構/肌質的看法上，蘭色姆與他的這幾位學生見解不同，這三位學生最後成為新批評派的核心人物。艾倫·退特在他的《詩的張力》一文中提出了著名的「張力論」，將蘭色姆的「本體論」的觀點向前推進了一步。他要求詩應重內涵又重外延。他的「張力說」被新批評派認為是對詩的辯證結構的最佳解釋，承認詩歌作品的「張力」，就承認了詩是一個獨立存在的有機體。羅伯特·潘·沃倫則提出「不純詩論」(impure poetry)，認為詩必須不純，詩必須包含各種複雜的相互矛盾的因素，他主張「凡是在人類經驗可獲得的東西都不應被排斥在詩歌之外。……一個詩人的偉大就要取決於他能夠在作詩上

² T·S 艾略特著，卞之琳譯，趙毅衡編：〈傳統與個人才能〉，《新批評文集》(北京：中國社會科學出版社，1988年)，頁30。

掌握的經驗的範圍大小。」³，「不純詩」論看到了作品構成的複雜性，促使人們去深入研究作品的結構，這是沃倫及其新批評派理論的重要貢獻。而把新批評的原則具體化，使之付諸實踐的當推克林斯·布魯克斯，他也是新批評派中最活躍的人物。他認為探討詩歌作品應「通過對詩作為詩所傳達的信息作出盡可能貼切的考察」⁴。而過去的批評家以為可以用散文複述詩，因而常犯「釋義誤說」(heresy of paraphrase)的毛病。他同時指出「詩歌語言是悖論的語言」，「詩人表明真理只能依靠悖論」⁵。在《精緻的甕》一書中，他對英國10首詩歌名篇進行了詳盡的文本分析，從詩歌結構的角度探討了悖論、隱喻、反諷、含混等重要問題，這是新批評作為一種批評方法在批評實踐中取得的重大成果，也將美國新批評推向極致。

第二次世界大戰後，新批評在美國進入「鼎盛期」。此時，大批文論家、美學家 and 文學教授投向新批評派，主要代表人物是威廉·維姆薩特(William. K. Wimsatt)和雷奈·韋勒克(Rene Wellek)。由於他們兩人從40年代後長期在耶魯大學共事，因此被稱為「耶魯集團」，以有別於前述的「南方集團」。韋勒克是這一時期新批評派當中影響最大、成就也最大的批評家。他與奧斯丁·沃倫(Austin Warren)合著的《文學理論》(Theory of Literature)一書明確界定文學研究對象是作品本身，文學作品是交織著多層意義和關係的一個極其複雜的組合體，文學批評的最佳途徑就是縝密地研究文學作品的多層次結構。這本書是對新批評理論的系統總結和概括，可以說是新批評史上的一個里程碑。威廉·維姆薩特與布魯克斯合著《文學批評簡史》(Literary Criticism, a short History)，將古希臘到新批評為止的整個西方文學批評的演變，以新批評的觀點重新作了一番闡釋，並從中梳理出一條形式主義批評發展的脈絡。這一時期的新批評理論

³ 羅伯特·潘·沃倫著，蔣一馭、蔣平譯，趙毅衡編：〈純詩與非純詩〉，《新批評文集》(北京：中國社會科學出版社，1988年)，頁181。

⁴ 克林斯·布魯克斯著，郭乙瑤等譯：〈序言〉，《精緻的甕》(上海：上海人民出版社，2008年)，頁3。

⁵ 克林斯·布魯克斯著，郭乙瑤等譯：〈悖論的語言〉《精緻的甕》(上海：上海人民出版社，2008年)，頁5。

更爲系統化、體制化，卻也日益顯露其狹隘與僵化。

50年代末期，結構主義和現象學等文學理論在美國風行，新批評欲振乏力逐漸衰落。雖然如此，新批評派作爲一種特殊的文學理論和批評方法論，曾在歷史上造成影響，並文學史上占有其一席之地；特別是在詩歌語言研究上，新批評派做了大量工作，也提出一系列的見解，它對作品文本的細讀分析方法有助於我們深入理解作品。特別是新批評理論中有三個被頻繁使用的術語，即「矛盾語」、「複義」與「張力」。有人曾說新批評家創立了現代修辭學，其實，這些術語的意義遠遠超出了一般的修辭手段，他們代表了文學語言和結構的根本特性。本文將運用新批評派所提出的「矛盾語」、「複義」及「張力」這三種批評理論，來探討紀小樣新詩的藝術性，期能透過細讀法，深入探究其詩作的形式美與精蘊內涵。

第一節 《極品春藥》詩作中的「矛盾語」(paradox)

一、「矛盾語」的理論

矛盾語(paradox)，又譯爲「悖論」或「詭論」，意指表面上荒謬實際上卻真實的陳述，或是表面上真實實際上卻荒謬的陳述，原是古典修辭學的一格，也被稱爲「矛盾修辭」。布魯克斯在〈悖論語言〉一文中認爲「詩歌語言是悖論的語言」⁶，將之視作詩歌的本質特徵，並不完全沿用傳統的修辭學方式來看待。他指出：

悖論正合詩歌的用途，並且是詩歌不可避免的語言。科學家的真理要求其語言清除悖論的一切痕跡；很明顯，詩人要表達的真理只能用悖論語

⁶ 布魯克斯著，趙毅衡譯：〈悖論語言〉，《新批評文集》(北京：社會科學出版社，1988年)，頁314

言。⁷

布魯克斯在此所要表達的除了區別科學文體與藝術文體的不同處之外，他也注意到科學與詩都是爲了表達真理的共通性，更試圖將矛盾語這一概念由修辭手段上升到本體論層次。

但是，當時有許多詩歌，特別是浪漫主義的詩歌一直被人們認爲是「直接抒發」的，並無矛盾語境可言，因此，此一觀點不免引發質疑。布魯克斯因此分析了英國兩首名詩，一首是詩風樸實無華，拒絕複雜深曲的英國浪漫主義詩人華茲華斯的名作〈西敏寺橋上作〉(Composed upon Westminster Bridge)，一首是玄學派詩人唐恩的〈聖謐〉，來說明矛盾語爲何是「詩歌不可避免的語言」，是一首好詩的必要條件。這兩首詩分別表現出矛盾語形成的兩種效果：「驚奇」(Wonder)與「反諷」(irony)。

〈西敏寺橋上作〉(Composed upon Westminster Bridge)

Earth has not anything to show more fare:

Dull would h be of soul who could pass by

A sight so touching in its majesty:

This City now doth, like a garment, wear

The beauty of the morning; silent, bare,

Ships, towers, domes, theatres, and temples lie

⁷ 同註 6。

Open unto the fields, and to the sky;
All bright and glittering in the smokeless air.
Never did sun more beautifully steep
In his first splendor, valley, rock, or hill;
Ne'er saw I, never felt, a calm so deep!
The river glideth at his own sweet will:
Dear God! The very houses seem asleep;
And all that mighty heart is lying still!

世間沒有東西比這顯得美麗的：

要靈魂昏濁的人才會放過

在巍壯中如此動人的景色：

像穿著一件外衣，這城市披上了

清晨的美麗：靜寂，無蔽，

船舟，古塔，屋宇，劇院和廟堂都伏在

空曠的原野上和藍天下面；

一切都輝煌閃耀在無煙垢的大氣裡。

太陽從未如此這般美麗地把深谷，岩石，

和山嶺都浸染在他的第一次的燦爛中；

我從未見到，也從未感到，如是深的寂寥！

河水依著自己甜蜜的意思無語地流澱：

親愛的神呵！這些屋舍都彷彿在睡，

那整個偉大的心靈也靜靜地伏著！⁸

〈西敏寺橋上作〉雖是華茲華斯的名作，一般人卻覺得難以解釋。如果僅從表面上來看，這首詩不過是在描寫晨光熹微中的倫敦，所展現出的莊嚴的、美麗的、令人感動的畫面，詩中所用的語詞和比喻看似陳腔濫調平淡無奇，但布魯克斯認為，這首詩之所以成功，其力量來自引發了這首詩的矛盾情景，使這首詩讓人有一種敬畏的「驚奇感」。他認為這裡的關鍵在於，「城市本來是一個人造物、一個機械物，他本來是沒有生命的；但在詩人對晨光的敏銳觀察中，城市變成了大自然的一部分，變成了一個活的有機體。詩人驚奇地發現，骯髒而動盪的倫敦竟然也是大自然的一部分，也被大自然的太陽所照亮，而且照出如此之美的效果。」⁹這種語言邏輯上的矛盾，使得詩中的外延意象更具內涵意味，強化了倫敦這個陳舊的城市所蘊含的無線生機。布魯克斯進一步認為，華茲華斯明確意識到，自己作詩的通常目的是從普通的生活中選取事件和場景，然後使普通事物以其非尋常狀態呈現出來。布魯克斯引用柯勒律治對於華茲華斯使用矛盾語的評論表達了自己的這一考慮：

華茲華斯先生……視為自己目的是給日常事物以新奇的魅力，是激起一種類似超自然的感覺，其方法是把我們思想的注意力從習慣的嗜眠症中

⁸ 譯文見瑞恰慈著，曹葆華譯，徐葆耕編：《瑞恰慈：科學與詩》（北京：清華大學出版社，2003年），頁13-14。

⁹ 李衛華著：《價值評判與文本細讀》（北京：中國社會科學出版社，2006年），頁80。

喚醒，引導我們注意眼前世界的奇美……¹⁰

這裡所指的「給日常事物以新奇的魅力」正說明浪漫主義重視「驚奇」(Wonder)，這正是浪漫主義矛盾語存在的原因，與什克洛夫斯基所說的「陌生化」理論有類似之處。

布魯克斯引用的第二首詩是玄學派詩人唐恩的〈聖謚〉，這首詩的悖論則意在「反諷」，這是新古典主義，尤其是玄學派的典型風格。茲節錄前面兩段：

〈聖謚〉(The Canonization)

For Godsake hold your tongue, and let me love ,

Or chide my palsie, or my gout,

My five gray haire, or ruin'd fortune flout,

With wealth your state, your minde with Arts improve,

Take you a course, get you a place,

Observe his Honour, or his grace,

And the Kings reall, or his stamped face

Contemplate ; what you will, approve,

So you will let me love.

¹⁰ 布魯克斯著，趙毅衡譯：〈悖論語言〉，《新批評文集》(北京：社會科學出版社，1988年)，頁318。

Alas ! alas ! who's injur'd by my love?

What merchants ships have my sighs drown'd?

Who saies my tears have overflow'd his ground?

When did my colds a forward spring remove?

When did the heats which my veines fill

Add one man to the plagueie Bill?

Soldiers find wars, and Lawyers find out still

Litigious men, which quarrels move,

Though she and I do love.

看上帝面上，你住嘴，讓我去愛，

要不就責我癱瘓，罵我痛風，

我的五絡白髮，我的蹭蹬命運，

不如你安富尊榮，多藝多才。

由你青雲直上，由你宦運赫烜，

朝夕過從的全是袞袞高官，

朝覲龍顏，或鑄印的龍顏

去思索去追求你心中所願，

但你放手讓我愛。

唉，唉，我的愛情妨礙了誰？

我的嘆息何曾顛覆了商船？

誰說我的眼淚造成洪水氾濫？

我的寒意何曾把春天阻礙？

我血管裡灌滿的熱氣，

又何曾添出一種瘟疫？

士兵有仗可打，律師也能謀利，

總有人動輒吵架，好打官司，

與我們的愛毫無關係。¹¹

「聖謔」本應描述棄絕塵世與肉慾的隱居修道者，但在這首詩中，詩人描述的對象卻是一對戀人。所以，布魯克斯認為貫穿這首詩的基本比喻本身就是一個矛盾語，詩的標題也在表明這一點，也就是詩人把世俗非聖潔的愛情作為神聖的愛來描寫。在第一節詩中，詩人製造出重視名利與重視愛情兩種價值觀的衝突：在俗人眼中，愛情是病症；但在情人眼中，愛情是更美好的世界。那些世俗重視的事業，在情人眼中反而不值一顧。詩中使用矛盾語來解決兩者的衝突，促使讀者去思考哪一種價值觀才是真正有意義。第二節中，描寫真實世界與沉

¹¹ 譯文見李衛華著：《價值評判與文本細讀》（北京：中國社會科學出版社，2006年），頁80-83。

浸在愛情世界中的情人之間的衝突，這樣的衝突感貫穿了全詩，產生了反諷 (Irony) 的效果。在朋友的嘲笑中，詩人表明了他們的情在俗世中看似荒謬，但追求實際的朋友無需擔憂，世界並不因此變動，一樣要爭是非，一樣會打仗。此處唐恩使用連續五個問句來製造矛盾的語境。詩中詩人的自語或者說是辯駁，使得文字超越本身的限制來達到詩人所能達到矛盾語言中的反諷效果。布魯克斯認為：「我只想讓大家了解悖論是從詩人語言的真正本質中湧出的：這就是語言，其中內涵和外延發揮著同樣重大的作用。¹²」布魯克斯藉分析此詩來說明矛盾語是詩的本質，凡是偉大詩篇的真知灼見都必須用矛盾語來表達，如此才不至於扭曲詩意，減弱其豐富內涵。

從以上敘述我們可以歸納布魯克斯推崇矛盾語出於兩個原因。其一，矛盾語可以使事物以陌生化的形態出現在人們的視野中，幫助人們解放感官，恢復對世界的感知能力以獲得審美的自由。其二，矛盾語在語義上的結構是似非而是，即看上去矛盾的陳述實際上卻傳達了真實。這樣，矛盾語的使用就打破了科學中一個事物只能有一個真相的理論，呈現出被壓制了的事物的多重意義，同時也揭示了邏輯語言的局限性。

在此，要附帶一提矛盾語與反諷的相關性。布魯克斯在探討〈聖謔〉一詩的同時曾強調：「如果失去了悖論特質，失去了悖論的兩個伴隨物：反諷與驚異，唐恩這首詩的題材就鬆散成生物學、社會學和經濟學的『事實』¹³。」顯見反諷是矛盾語所造成的現象之一。陳松全在碩論《新批評與台灣詩歌批評理論及方法關係研究》一文中整理布魯克斯對矛盾語與反諷的相關看法，發現兩者關係密切。他指出：布魯克斯在 1964 年第三版的《瞭解詩》中提到：「矛盾語與反諷有極為密切的關係。¹⁴」1975 年第三版的《瞭解小說》則進一步將矛盾語

¹² 布魯克斯著，郭乙瑤等譯：《精緻的癡》(上海：上海人民出版社，2008 年)，頁 11。

¹³ 布魯克斯著，趙毅衡譯：〈悖論語言〉，《新批評文集》(北京：社會科學出版社，1988 年)，頁 327。

¹⁴ 轉引自陳松全：《新批評與台灣詩歌批評理論及方法關係研究》(嘉義：南華大學文學研究所碩士論文，2002 年)，第 115 頁。

視為反諷：

矛盾語——表面上看來明顯為非真實的敘述，但稍加思索後又證明為真實或就某部分來說是真實，這兩種情形都是反諷。¹⁵

而布魯克斯在同一文中對反諷的定義是這樣的：

舉例來說，某人有意說與他所意指的事情相反的話，但透過語調他所說的意思又清楚明白。¹⁶

所以，反諷強調的是說的過程，要我們透過字面意義，去把握語境意義，以瞭解其中的歧義；而矛盾語的定義則更重視結果的呈現，但兩者皆具備「言外之意」的特徵，可以說是同一種語言用法。事實上，布魯克斯也曾一度認為矛盾語是反諷的一種形式，也具有反諷的性質；趙毅衡也主張矛盾語是反諷的一種。他明確指出「廣義的悖論與反諷是一回事」、「在布魯克斯手裡，這兩者沒有根本區別」¹⁷，只是「矛盾語」帶有更多新批評性格，「反諷」則為較通俗的用法。¹⁸

二、《極品春藥》詩作中「矛盾語」的表現

中國詩學的審美觀點中能與「矛盾語」鍊接的是關於「驚奇感」的論述。「驚奇感」追求的是一種極致的藝術效果，一種終極的藝術審美價值。杜甫曾自述曰：「為人性僻耽佳句，語不驚人死不休。」（《將上值水如海勢，聊短述》）；李清照作詞《漁家傲》：「學詩漫有驚人句」。宋人楊萬里論詩中的驚人句說：

詩有驚人句。杜山水障：「堂上不合生楓樹，怪底江山起煙霧。」又：

¹⁵ 轉引自陳松全：《新批評與台灣詩歌批評理論及方法關係研究》（嘉義：南華大學文學研究所碩士論文，2002年），第115頁。

¹⁶ 同註15。

¹⁷ 參見趙毅衡：《新批評——一種獨特的形式主義文論》（北京：中國社會科學出版社，1986年），頁186-187。

¹⁸ 同註15。

「斫却月中桂，清光應更多。」白樂天云：「遙憐天上桂華孤，爲問姮娥更要無？月中幸有閒田地，何不中央種兩株？」韓子蒼衡嶽圖：「故人來自天柱峰，手提石廩與祝融。兩山坡陀幾百里，安得置之行李中。」此亦是用東坡云：「我持此石歸，袖中有東海。」杜牧之云：「我欲東召龍伯公，上天揭取北斗柄。」「蓬萊頂上斡海水，水盡見底看海空。」李賀云：「女媧煉石補天處，石破天驚逗秋雨。」¹⁹

楊萬里所列舉的「驚人句」，大膽地用奇異的意象疊加，描繪出常人難以想像的場景和行爲，展現出詩人的寬闊胸襟與奇特的想像力和高強的創作才能。這些詩句讀來驚奇有味，有力量猛增之感。

如此看來，詩有創新語言與想像的任務，就形式上來說，詩句可以不按日常語言習慣爲之，也可以改變字的詞性作用；就內容上而言，它可以跳出習慣的聯想、可以賦予常用字新鮮的用法、超出常理的過分誇張，也可以改變日常的景物，使任何無情的變爲有情，看似無理，卻能橫生妙趣。凡此種種的創作技巧，前人或稱之爲「無理而妙」，或稱之爲「反常合道」；蘇東坡即說：「詩以奇趣爲宗，反常合道爲趣。」²⁰指出奇趣往往可以從「反常合道」的技巧中產生。他說的「反常合道」，即是一反日常的陳舊句式與陳舊想像，寫出與常理彷彿相反的詩句，是乍看「出人意表」，細看又「入人意中」的新闢境域。「矛盾語」的作用也在於此。

（一）雙關形成的矛盾語

〈春光奏鳴曲〉：

螢火蟲躲在泥沼裡

¹⁹ 宋代魏慶之：《詩人玉屑》卷三〈誠齋論驚人句〉（臺北：世界書局，1992年），頁50。

²⁰ 宋代魏慶之：《詩人玉屑》卷十〈奇趣〉（臺北：世界書局，1992年），頁212。

作夢；這夢特別

是有香味的……

春天是無邊的黑夜；

花朵們迫不及待地點燈²¹

在台灣，螢火蟲成蟲在春夏季節出現，在河邊，池邊，農田近水處棲息繁殖。牠們是靠螢光訊號來吸引異性。雄性螢火蟲較為活躍，不停閃亮及四處飛行來吸引異性；雌性停在葉上等候適當時機才發出回應訊號。

題目中的「春光」即寓有雙重語義，一是「春天的景色」；一則為「男女情愛的場景」。春末夏初，正是螢火蟲繁殖的季節，白天他們藏匿在泥沼之中，雖目不得見，藉由「作夢」（從題目可直接聯想到「春夢」）、「是有香味的……」的餘韻不絕，卻能感受到其中的生機蠢動。

第二段首句「春天是無邊的黑夜」構成了強烈的矛盾語境：理論上，春天應是春光明媚、百花燦開、鳥語花香，作者卻以肯定句將「春天」定義為「無邊的黑夜」，這其中頗含春色無邊之意。的確，這無邊的黑夜，正是螢火蟲求偶交配的最佳時機，所以，螢火蟲們莫不迫不及待地點起牠們的小燈籠，享受牠們無邊的春夜，這黑夜中有著盎然的生機、活躍的生命力，當然是「春光」一春天的景色之一；更暗合「男女情愛的場景」之義，作者透過精妙的雙關用法，讓讀者體會到「驚奇」之感。

（二）隱喻形成的矛盾語

〈金錢樹〉

一百億人的雙手圍不攏的

²¹ 紀小樣：《極品春藥》（臺北：詩藝文出版社，2002年），頁18。

一棵巨大的落葉喬木——

皮是玳瑁、枝是祖母綠、幹是血紅珊瑚

葉曾經是貝殼；大部分的時間是金屬的

礦物，有時候是紙或者塑膠……

樹上掛滿叮噹作響的阿拉伯數字。

聳峙五千多年卻沒有年輪的這棵落葉喬木

花是黃金、剛玉、琥珀、琉璃……

果是火瑪瑙與煙水晶；種籽是

永不腐爛的鑽石……

（起初人們好奇地站在樹下抬頭望——並不知道這樹真正的目的、價值與用處——以為只是上帝無心的造物；不能止飢解渴的一種美麗的象徵。

之後，人們把與這樹有關的物件當成身體的裝飾，並且擁有越多者變成遠離肉身的貴族。而後貴族們發現這樹最大的貢獻就是——男子的忠誠與女人的貞操帶……。並且他們心裡在想——這樹永遠、永遠沒有辦法長出一個零件叫——保證。）

但他們至死不渝甚且趨之若鶩。

他們不分一年四季，春夏秋冬

開始在樹下猜拳——以便決定

誰該分得 每年的第一片與最後一片

落葉……。

大部份的時間，他們寧願放棄
五穀、蔬果、魚獲與獵物；他們
無悔地選擇在樹下決鬥——
以廉價的體力、武器或者計謀……
當然偶爾他們也會自不量力地想要
搖撼巨樹；他們真的天真地以為
——只要給他們一根夠大的槓桿，他們就可以
移動整個虛胖的地球。這原也無可厚非，因為
他們最發達的物理學便是槓桿原理——這原理
讓他們最大的收穫是——搖落樹上的 鳥屎……

而你可以不時地看見 他們在樹下張開嘴 高聲歡呼

（有趣的現象是決鬥輸的人，沒有人會承認自己是失敗者。

因為整個宇宙只有一棵這樣的金錢樹

他們相當地樂觀；所幸也只有這樣的一棵。）

據說：金錢樹的樹根是
血、汗與骸骨……。
只有少部份的人可以幸運地
被果實燙傷；大部份的人
只能昇華——
成為營養豐富的
花肥。²²

²² 紀小樣：《極品春藥》（臺北：詩藝文出版社，2002 年），頁 172。

陳松全曾引用高有工與梅祖麟對於「繫詞」(copula)的討論，認為這是古典詩成爲矛盾語的重要因素：

「是」用以表示兩個名詞的對等關係，但它在詩歌中往往隱含「不是」、「未必是」，與原來的文意相對立。²³

他提到：

以上「矛盾語」的形成，靠的是不確定的字眼：「猶」、「疑」、「應」，有這類字眼對「是」、「似」進行懷疑，產生舉棋不定的懷疑情形，但懷疑又不到否定的地步，懷疑同時收納正反兩邊的想法，懸而未決，收到懸盪的感情效果。……而單個「是」字出現時，透過整個「是」字的慣用法，以及整首詩的情感支撐，也足以構成猶疑不定的效果，造成矛盾語法，如「兩三星火是瓜洲」、「欲望并州是故鄉」。²⁴

〈金錢樹〉一詩即運用了大量的繫詞「是」來形成矛盾的語境。「金錢」當然不是「樹」，但人們心中卻根植著一棵豐碩的搖錢樹，希望搖一搖就能掉下財富來，詩題營造出一種矛盾的語境，內容則飽含紀小樣慣用的「諧趣」手法，朱光潛曾提到：「從心理學觀點看，諧趣(the sense of humour)是一種最原始的普遍的美感活動。……諧趣的定義可以說是：以遊戲態度，把人事和物態的醜拙鄙陋和乖訛當作一種有趣的意象去欣賞。²⁵」因此，使得內涵意象更爲飽滿。

第一詩節「一百億人的雙手圍不攏的」是一個誇大的陳述，用以表明人類

²³ 高有工、梅祖麟：《Syntax, Diction, and Imagery in Tang Poetry》，頁 100。轉引自陳松全：《新批評與台灣詩歌批評理論及方法關係研究》(嘉義：南華大學文學研究所碩士論文，2002 年)，頁 118。

²⁴ 陳松全：《新批評與台灣詩歌批評理論及方法關係研究》(嘉義：南華大學文學研究所碩士論文，2002 年)，頁 119。

²⁵ 朱光潛：《詩論》(臺北：國文天地雜誌社，1990 年)，頁 32。

對金錢的需索無度，永不滿足。這棵巨大的落葉喬木的花果幹枝皮全是由值錢的金銀寶物組成，作者連用了一連串奇珍異寶的名詞，鋪排出一個金碧輝煌的物質世界。樹是從種子逐漸萌芽而後長成大樹的，人對金錢的慾望也是經由時日不斷膨脹而後難以滿足；當這個世界所充斥的都「是」值錢的物質，那「不是」的是甚麼？是否有更多高貴的情意、道德被忽略了？或者說被棄置？陳松全說：「『是』、『似』構成矛盾語的因素，『言外之意』佔有相當大的作用。²⁶」這是值得讀者去思考的。

第二詩節中(第一個括弧的部分)作者敘述金錢珠寶的價值演進。原先的金銀珠寶先民只當成是上帝美麗的造物，後來逐漸成爲人們身上的裝飾，當擁有越多之後，便連帶的掌握了男人對你的效忠與女人性的服從；但如前所述，樹上沒有「保證」這類情操式的零件，這意味著男人的效忠與女人的服從都有可能因財富的移轉而改變，但人們仍舊對於追求財富趨之若鶩。這裡呈現出的是反諷式的矛盾語，紀小樣的諷刺總是信手拈來，卻又極具張力。

第三段作者提到人們時時刻刻追逐著金錢，然而藉以決定分配財富的方式竟是「猜拳」。「猜拳」是一種小孩喜愛玩的遊戲，常用來決定誰擁有「決定權」或「支配權」；作者用「猜拳」來暗喻金錢的追逐不過是場遊戲，財富的擁有也有幾分的命定或者說是運氣，「五穀、蔬菜、漁獲、獵物」是眼前所有，且是維持人類基本生存最重要的資糧，人們卻寧願放棄，反而不擇手段去追求無法裹腹的黃金、鑽石，作者再次營造出矛盾的語境，用以嘲諷那些寧願放棄眼前擁有的看似平凡的幸福，也要徵逐不可預見的財富的人們。這樣的批評無疑是相當有力道的。但沉迷於金錢遊戲的人總看不清自己的能力，「只要給他們一根夠大的槓桿」暗喻著給他們機會或條件，他們便能贏得大量的資財，但他們獲得的往往卻是「搖落樹上的鳥屎」。人們慾望無限膨脹的結果，換得的只是一無所有的悲劇。

²⁶ 陳松全：《新批評與台灣詩歌批評理論及方法關係研究》(嘉義：南華大學文學研究所碩士論文，2002年)，頁120。

最後一節作者又使用了一個比喻，金錢樹的樹根自然不是血、汗與骸骨；樹根是用以吸取養分的，而人們窮盡一生流血流汗都在餵養著一棵圍不攏看不到頂的金錢樹，但最後只有少部分的人「幸運的」得到果實，大部分的人都成了那為金錢樹貢獻血汗的花肥。作者在此使用了「昇華」一語，形成了一種看似得到了境界的提升，但實際卻是勞而無功的「矛盾情境」。

詩中的矛盾語透過了隱喻展現於語言上，再加上語詞的外延意象的堆疊造成了歧義與張力，讓讀者感受到作者的言外之意，大限度地擴展了本詩的內涵意義。

第二節 《極品春藥》詩作中的複義(ambiguity)現象

一、「複義」的理論

複義(ambiguity)，也譯為「含混」、「歧義」、「朦朧」。傳統觀念中，它指意義模糊晦澀，是一種表達上的缺陷，妨礙信息的交流。大陸學者趙毅衡先生認為新批評的「ambiguity」一詞譯為「含混」或「朦朧」都不恰當，自出心裁的從《文心雕龍·隱秀篇》「是以文之英蕤，有秀有隱……隱以複義為工」一句中演繹出「複義」二字，認為以此作為「ambiguity」的譯名最為精當²⁷，本文也使用此名稱。

「複義」(ambiguity)原是中外文學中十分常見的一種美學現象，是 20 世紀英美新批評的核心理論之一。它歷經瑞恰慈、燕卜遜、布魯克斯、韋勒克等人的發展而成為一個完整的理論體系，主要內容是說明文學語言的本質特徵在於含混多義，具有不確定性、模糊性和多重性。這個美學特質在西方是由新批評派文論家威廉·燕卜遜所提出，他直接來源於導師瑞恰慈的觀點——文學語言不同於科學語言，是自證的、內指的，不以指涉功能為主，不跟客觀世界形成對應的參照關係。文本中文字相互影響，文字意義很難確定，多義而微妙。優

²⁷ 趙毅衡：《新批評文集》(北京：中國社會科學出版社，1988 年)，頁 305。

秀的詩是複雜經驗的調和，多種對立衝突的平衡。²⁸

中國文論家對於文學作品中的「複義」也有相關論述，如前所提，劉勰在《文心雕龍·隱秀篇》提到：

是以文之英蕤，有秀有隱。隱也者，文外之重旨者也；秀也者，篇中之獨拔者也。隱以複意為工，秀以卓絕為巧。²⁹

他接著又針對「隱」進行論述：「夫隱之為體，義生文外，秘響旁通，伏采潛發，譬爻象之變互體，川瀆之韞珠玉也。」³⁰可見劉勰這裡所說的「隱」是指在文句的表面意義之外還包括有令人引發聯想的文外之義，也就是說最少要有兩層以上的含義。從這方面說，所謂「隱」其實也是對「複義」的一種表述。類似「隱」的相關思想，其實早在劉勰之前就已經產生了。《詩大序》中提出的「六義」之一「比」即有以物相比的意思，具有複義的色彩。到了陸機《文賦》中提出「文外曲致」之說，強調語詞表面意義之外的含義。宋朝梅堯臣則提出「含不盡之意，見於言外；狀難寫之景，如在目前」，將此作為文學創作的標準。清朝常州詞派也提出「非寄託不入，無寄託不出」，特別強調作品除了表面意義之外要有言外之義。可見複義的現象早已被中國文論所重視並進行論述。

至於燕卜遜，他於1930年在《Seven Types of Ambiguity》(中譯為《朦朧的七種類型》，亦譯為《複義七型》)一書中闡述了關於「複義」的理論，並為之下的定義為：「任何語義上的差別，不論如何細微，只要它使同一句話有可能引起不同的反應。」³¹、「一個詞或一個語法結構同時有多方面的作用」³²，明確地說，即用某一詞語來意指不同事物或者兩種或多種相異的態度情感。所以，「『複

²⁸ 轉引自楊美林：〈燕卜遜的「ambiguity」與德里達的不確定性概念比較辨析〉，《沙洋師範高等專科學校學報》2008年第一期，頁47。

²⁹ 南朝梁劉勰：《文心雕龍·物色》(臺南：北一出版社，1975年)，頁140。

³⁰ 同註30。

³¹ 趙毅衡：《新批評文集》(北京：中國社會科學出版社，1988年)，頁305。

³² 同註31，頁306。

義』本身可以意味著你的意思不肯定，意味著有意說好幾種意義，意味著可能指二者之一或二者皆指，意味著一項陳述有多種意義」³³。他認為「複義」是優秀文本語言的重要特徵，語言符號是多義的、模糊的，因此文本的理解是複雜的、豐富的。這種認知與早期西方文學批評將複義認為是一種弊病是很不相同的。像是黑格爾曾說：「在藝術的領域裡沒有甚麼是幽暗的，一切都是清晰透明的。」十九世紀英國批評家哈茲列特也說過：「詩人的任務是解開自然界組織在題意周圍之網。」³⁴但自燕卜遜這本書出版之後，大家開始認識到複義在文學上的價值和意義，開始重視起複義來，蘭色姆就說：「沒有一個批評家讀了此書後還能依然故我。」

燕卜遜在《朦朧的七種類型》這本書中，把複義分成七種類型。第一型：一物與另一物相似，卻又有幾種不同性質的相似；第二型：上下文引起數義並存，包括詞義本身的多義和語法結構不嚴密引起的多義；第三型：兩個意思上下文都說得通，存在於一詞之中；第四型：一個陳述語的兩個或更多的意義互相不一致，但能結合起來反映作者的思想綜合狀態；第五型：作者一邊寫一邊才發現自己的真意所在，所以，一個詞在上文有一個意思，下文又有一個意思；第六型：陳述語字面意義累贅而且矛盾，迫使讀者作出多種解釋，而這多種解釋也互相衝突；第七型：一個詞的兩種意義，一個含混語的兩種價值正是上下文所規定的恰好相反的意義。³⁵書中還談及比喻、通感、詞語並置、同義重複等多種修辭對複義的影響，從他對複義類型的劃分中，可看出他注意考察一個詞的聯想以及與前後詞的搭配意義與修辭手法——比喻、對比、雙關、暗喻、反諷等的巧妙使用，使文本產生協和的體驗，各種對立衝突因素——語言和意義、精神和物質、內容和形式、特殊和一般都和諧交融，形成完美的有機統一體。在文學中，當語言產生「複義」時，文學的審美性也隨之出現，因此，新批評家們推崇具有「複義」語言的

³³ 轉引自盧璋：〈英美新批評複義理論對朱自清詩學理論的影響〉，《十堰職業技術學院學報》第20卷第3期(2007年6月)，頁76。

³⁴ 轉引自王允亮：〈中西文論中的「複義」爭議〉，《重慶郵電學院學報》2006年第5期，頁748。

³⁵ 詳參趙毅衡：《重返新批評》(天津：百花文藝出版社，2009年)，頁141-144。

詩歌作品，「複義的作用是詩歌的最基本的要素之一」追求複義也應是當代作家的理想。³⁶

二、《極品春藥》中「複義」的表現

(一)雙關形成的複義現象

〈殖民地〉：

凝視它，便覺得
生命之可恥——肚臍。
那無法磨滅的遺跡
見證過——母親的
下半生是
父親的殖民地……。³⁷

雙關語很顯然是朦朧三型中最明顯的。本詩的詩題饒富趣味，本身即富含雙關之意，若不細思詩意，很難體會题目的內在含意，由此也看出作者諧趣的寫作風格。作者一開始從肚臍寫起，「肚臍」是胎兒出生後，臍帶脫落後留下的疤痕，是「無法磨滅的遺跡」。它曾經以臍帶巧妙的連繫著媽媽與胎兒，不但是胎兒所有養份的來源，媽媽身體產生變化時也會透過它影響胎兒，不管是情感上或是生理上，都是密不可分的。

然而，生命的誕生是透過男女交媾精卵結合而成，所以，肚臍的存在正是生命誕生的象徵，也印證了下一句「母親的/ 下半生是/父親的殖民地……。」這裡的「下半生」與「殖民地」均隱含雙關用法：前者為諧音雙關，後者是諧義雙

³⁶楊美林：〈燕卜遜的「ambiguity」與德里達的不確定性概念比較辨析〉，《沙洋師範高等專科學校學報》2008年第一期，頁48。

³⁷紀小樣：《極品春藥》（臺北：詩藝文出版社，2002年），頁36。

關。首先，「殖民地」一詞在教育部重編國語詞典修訂本解為：「強國以武力或經濟力量開拓或侵占本土以外的疆土，並獲得管轄權，此種被剝奪了政治、經濟等獨立權力的區域或國家，稱為「殖民地」。在父權社會中，女性嫁給男性後，常需以家庭為重，遵守三從四德，就如同「殖民地」一般，被剝奪了獨立的權力；另一層含義來說，透過父母的交媾，在母體中蘊育出一個新生命，母親就扮演了替父親「繁殖生命」的「殖民地」角色。因此，當母親嫁給了父親，她的「下半生」與「下半身」都將成為「犧牲獨立權力，依附父親而生」的「殖民地」；也是「繁殖生命」的「殖民地」。如此一來，作者會視肚臍為「生命之可恥」的原因也不難理解了，第一，我們在母體內貪婪吸取維持生命所需的養分，深受母親的孕育之大恩，卻無以為報，這當然令子女感到可恥；其次，看到母親為家庭、孩子犧牲自我，只能以夫為天，成為一個沒有「主權」的「殖民地」；更有甚者，淪為生產的「殖民地」，怎不讓感受到這一切的孩子因母親的付出而感到羞愧呢？在本詩中作者成功運用了「雙關」所製造出的複義的效果，透過語境展現出來。

再舉一例說明：

(二) 奇喻形成的複義現象

〈紅甘蔗〉

一根

一根

強暴著大地

榨乾她的乳汁，提昇為

思想的甜味

我們剝了他的皮³⁸

³⁸ 紀小樣：《極品春藥》（臺北：詩藝文出版社，2002年），頁32。

葉維廉在《秩序的生長》一書中提到：「我們舊詩中，往往有所謂『高、深、遠、奇』等意境，其實這些意境的趣味及價值大多是因為其間存有不凡的發現：似非而是的情境，而給與我們無限的驚奇。³⁹」文中所說的這種「似是而非」的情境本身就帶有雙重釋義的可能。當詩中語詞的外延意象被語境所扭曲就產生了詩的張力，奇喻的運用往往能形成這樣的效果，而使人覺得驚奇。〈紅甘蔗〉是一首僅有6句的短詩，但它所營造出的意象卻是十分的鮮明有力。一開始「一根/一根」描繪紅甘蔗的外在形象，這是尋常語，尚不令人有詩意之想；但第三句「強暴著大地」，紀小樣運用了「強暴」一詞，讓此句產生了矛盾的語境，大大加深了「驚奇感」。原本是靜態生長的紅甘蔗，頓時呈現出動態感；「強暴」有「強橫兇殘」及「對人或物施加暴力，達到犯罪目的的暴力行為」之意，一般用以指「性犯罪」。如是說來，前面用以描繪甘蔗外形的「一根/一根」即具有男性生殖器的複義現象，而「大地」向有生育長養萬物的母性形象，甘蔗根植於大地，恣意吸收大地的養分，這樣的語境營造，使得「強暴」一詞深具「反常合道」之妙；詩人再進一步說「榨乾她的乳汁」，以擬人的手法塑造出甘蔗的強橫的雄性形象。第二節僅以「我們剝了他的皮」作結；這句話亦帶有複義，作者用「剝皮」而非「削皮」，使得全詩的外延意象得到統一。「剝皮」有對人酷刑懲罰之義，在此，它兼含有削甘蔗皮與對甘蔗強暴的行為的懲罰的雙重釋義。本詩本在描述甘蔗從大地吸吮了營養，化為甜美的汁液，所以，我們削了它的皮來食用，卻因巧妙的運用了擬人動詞，使全詩形成了富於內在變化的複合語境，造成了新奇性與陌生化的效果，詩意也就更加濃厚了。

³⁹ 葉維廉：《秩序的生長》（臺北：志文出版社，1969年），頁126。

第三節 《極品春藥》詩作中的「張力」(tension)現象

一、「張力論」的理論

「張力」(tension)一詞的首先提出者是美國批評家艾倫·退特(Tate)。他在〈論詩的張力〉一文中提出：「詩的意義就是它的張力，即我們在詩中所能發現的全部外展和內包的有機整體。我所能獲得的最深遠的比喻意義並無損於字面表述的外延作用，或者說我們可以從字面表述開始逐步發展比喻的複雜含意：在每一步上我們可以停下來說明已理解的意義，而每一步的含意都是貫通一氣的。⁴⁰」又說「我們公認的好詩—還有我們忽視的一些好詩—具有某種共同的特點，我們可以為這種單一性質造一個名字，以更加透徹地理解這些詩。這種性質我稱之為『張力』⁴¹」。他認為詩的意義就是它的張力，詩的好壞與否也取決於詩的張力大小。他同時強調，詩歌作品中有兩種經常起作用的因素，即外延和內涵，二者的協調關係構成了張力場，也就形成了詩。他說：「我提出張力這個名詞，是把邏輯術語『外延』(extension)和『內涵』(intension)去掉前綴而形成的。我所說的詩的意義就是指它的張力，即我們在詩中所能發現的全部外展和內包的有機整體。」⁴²所謂「外延」是指詩歌意象的字面意義，「內涵」指詩歌意象的比喻意義。在退特看來，一首好詩的特點就在於，詩中的意象既有明確的字面意義，又有深遠的比喻意義，而且這兩個方面是貫通一氣的，這一特點就叫「張力」。退特用張力描述詩的特質，把它運用於詩歌批評方面，並賦予了它文學批評學意義。

燕卜遜在《複義七型》中也使用過「張力」這一概念，他認為在詩歌語言的內涵和外延之間存在著一種邏輯衝突。優秀的詩歌必須好好地解決這一衝突，解決的辦法就是使用「複義」的語言。他指出，所謂「複義」，一方面是強調詩的語言內在意義十分豐富，幾乎沒有止境；但另一方面，所以所有這些意義必須具

⁴⁰ 艾倫·退特著，姚奔譯，趙毅衡編選：〈論詩的張力〉，《新批評文集》（北京：中國社會科學出版社，1988年），頁117。

⁴¹ 朱立元、李鈞主編：《二十世紀西方文論選(上)》（北京：高等教育出版社，2002年），頁286。

⁴² 同註41，頁291。

有一元性，必須有一種把它的各要素聚合在一起的「力」，他說：「在討論朦朧(複義)的時候，就應該研究這些力是什麼，它們是否適合要求。⁴³」這樣的複義才能為讀者所接受。他並且強調「這類隱約存在於我們想像中的『力』對保持一首詩的完整性是至關重要的。」他又指出：「如果有矛盾存在，那一定暗示有張力。矛盾越突出，張力越大⁴⁴」燕卜遜認為，很難找到一個詞來表示這種力，但如果語言的各種內涵間存在著矛盾，而這種力能將相互矛盾的各種意義聚合在一起，就可以將這種力稱為「張力」。⁴⁵

退特顯然繼承燕卜遜的觀點。他認為好詩的共同特點在於它具有張力，它運用「張力」分析過約翰·唐恩(John Donne)的詩〈別離辭：節哀〉(A Valediction : Forbidding Mourning)，特別是這首詩的第六小節，原文如下：

Our two souls therefore, which are one,
Though I must go, endure not yet
A breach, but an expansion,
Like gold to airy thinness beat.

兩個靈魂打成了一片，
雖說我得走，卻並不變成
破裂，而只是向外伸延，
像金子打到薄薄的一層。⁴⁶

退特認為，「黃金」(gold)是這一小節的核心意象。這一意象的外延，即字面意義，指的是一種金屬，這種金屬具有延展性，可以通過捶打在空間中不斷延展而

⁴³ 燕卜遜著，周邦憲等譯：《朦朧的七種類型》，(杭州：中國美術學院出版社，1996年)，頁367。

⁴⁴ 同註43，頁368。

⁴⁵ 同註43，頁366-368。

⁴⁶ 譯文採用卞之琳譯，見王佐良主編：《英國詩選》(上海，上海譯文出版社，1988年)，頁94。

不破裂；其內涵，即比喻意義，則是指相愛的雙方，其靈魂緊密結合為一體，兩人肉體的分離只是其統一靈魂的延展，統一的靈魂絕不會因為肉體的分離而破裂。這裡，外延和內涵存在著明顯的的矛盾：黃金是有限的、空間中的存在，靈魂則是無限的、非空間的實體。詩中用以克服這一矛盾的關鍵在於黃金的延展性：有延展性的黃金是一個平面，它的表面無疑的可以按數學的二分之一方法無限延展下去，靈魂即具有此種無限性。⁴⁷因此，這一意象的內涵和外延既矛盾又統一，由此形成了詩張力。因此，退特說：「如果我們捨棄黃金，我們就捨棄了詩意，因為詩意完全蘊蓄在黃金的形象中了。」

此外，他在《論詩的張力》中也具體分析了詹姆遜·湯姆森的〈葡萄樹〉和考利的〈讚詩：獻給光明〉，認為前者是外延的失敗，後者是內涵的失敗。先以十九世紀詹姆斯·湯姆森的抒情詩——〈葡萄樹〉來看：

愛情的酒是音樂，愛情的華筵是歌；

當愛情坐下就席，它坐得很久；

坐得很久，起身已醉，倒不是盛宴美酒；

他用自己的心旋轉，那繁茂的葡萄樹。⁴⁸

退特指出〈葡萄樹〉一詩只是訴諸已存在的內心感受，但無論是字面意義或暗指的含混意義均無關聯。它的語言缺乏客觀內容，詩中的詞彙、意象之間沒有內在的聯繫，完全可以由讀者心中現成的散文釋義說清楚，詩中提及的音樂、歌與葡萄樹指涉意義模糊不清，無法經得起細密的推敲，所營造的意象義無助於我們弄清其含義，依退特的「張力論」而言，這樣的詩外延排列不夠嚴密，亦激不起內涵想像，就是一首不好的詩。

⁴⁷ 艾倫·退特著，姚奔譯，趙毅衡編選：〈論詩的張力〉，《新批評文集》（北京：中國社會科學出版社，1988年），頁118。

⁴⁸ 同註47，頁112。

另外，退特選了一首內涵失敗的是玄學詩派考利的〈讚詩：獻給光明〉：

你(筆者按：指光明)不用在這一切勝利之中
鄙視小小的螢火蟲，
用這些鍍金點裝飾
(哦，不傲慢的偉大!) 田野的灌木。

另一段爲：

紫羅蘭，春的小寶寶，起來，
裹在你紫色的襁褓中；
你鍾愛美麗的鬱金香；
給它穿上色彩豔麗的外套。⁴⁹

退特認爲玄學詩是張力詩的代表，他指出「在玄學詩中，邏輯的次序是分明的；它必須前後連貫，詩在感覺上體現的意象至少在表面上有邏輯的決定性，可能也只在表面上，因爲在表面邏輯層次下各種各樣的複義和矛盾是無窮無盡的」，又說「意象靠外延發展，而其邏輯的成分是一根阿里阿德涅線，詩人不允許我們放鬆這條線，這就是玄學詩最主要的特點⁵⁰。」阿里阿德涅線是條曾經幫助希臘英雄忒修斯逃出迷宮的線，它可以幫助我們走出詩的迷宮。在此標準下，相較於〈葡萄樹〉這首詩在語言的外延意義上表現較爲穩定，不去訴諸感受狀態。它主要的陳述很清楚：上帝即光明，光明即生命。這是個分析命題，僅對上帝這個詞作簡單的分析，但退特認爲一首好詩應該用綜合增生的辦法，給「光明」一詞增加一些並非光明固有的性質，以發展它的內涵意義。但，顯然的，這首詩中紫羅蘭、襁褓及光明只是一連串的形象排列，其外延意象的意義只具單純指涉意義而顯得無足輕重；因經不起仔細探究詞義，進而無法激盪出內涵想像，這是此

⁴⁹ 艾倫·退特著，姚奔譯，趙毅衡編選：〈論詩的張力〉，《新批評文集》(北京：中國社會科學出版社，1988年)，頁113。

⁵⁰ 同註49，頁114。

詩內涵失敗之處。從這兩首詩的分析中，我們可以看出：所謂外延的失敗，是指詩的語言與詩的意象之間缺乏內在的聯繫，即所指與能指之間存在指向模糊不明的狀態；內涵的失敗，是指詩的語言與詩的意象之間指涉穩定、淺近，即所指與能指之間過於直接，缺乏內在的語義張力。也就是說，它們都沒有很好地把握文學語言能指與所指之間飄移狀態所構成詩歌語言的內在張力。

張力說提出後，受到新批評派的大力歡迎，並成了新批評派理論思想的核心。新批評理論家把張力視為文學文本的核心範疇，它不僅是一種語言層面的張力，也是文本整體的張力或結構策略，它既包括了語義上的張力，也包括作品意義與文字風格的張力，以及作品所呈現出的主題內涵的張力。所以，也有人認為「詩是各種張力作用的結果」，透過他的努力，「張力」成為了新批評最主要的術語之一，甚至新批評也被稱為「張力詩學」(tensional poetics)。

二、《極品春藥》中「張力」的表現

(一)隱喻使用造成意象張力

新批評學派非常重視「比喻」，尤其是隱喻，認為它通過本體與喻體在差異中形成間隔，形成「違反邏輯的統一」，能產生奇蹟性或超自然的力量，新批評學派認為這正是詩歌審美的源泉。差異的程度與張力的強度成正比關係，像是中國詩學的虛實結合的創作原則，也就是在追求言外之意中彰顯超越字面意義的深刻內涵。瑞恰慈在《修辭哲學》中，將比喻看作是「不同語境間的交易」，認為要使比喻有力，就需要把非常不同的語境聯繫在一起，喻體和本體越無關係、距離越遠，產生的「綜感」就越強。新批評派認為「這就是詩的力量之主要來源⁵¹」。這樣一來，在傳統修辭學看來是語病的矛盾誤用或是混雜比喻在詩中就完全可以存在且深富價值，這就是新批評的「張力」闡釋。試看〈買鹽的早上〉一詩：

〈買鹽的早上〉——給十八年前的母親

⁵¹趙毅衡：《新批評文集》(北京：中國社會科學出版社，1988年)，頁112。

把青春炒進了橄欖葉中；把幸福煮進了苦瓜湯裡。我的母親叫我到街上買鹽，因為家裡的二手洗衣機，壞了；她必須親手搓洗衣服……。

母親說鹽是海味；而父親卻說那是流動在我們體內的，鄉愁。我只知道——我已經很久沒有吃糖了……。如果鹽可以讓我換成糖，我想這一生唯一的童年就沒有虛度了……。

『媽！鹽買回來了！』我說；而母親沒有聽到；（父親失業以後講話的音量讓她有了肚子裡第二個流產的小孩以及越來越嚴重的重聽）母親沒有理我，而陽光與風肆意地撥弄她泛白的髮梢……。

『媽！鹽買回來了！』我大聲地喊說。母親沒有回頭，依然踮起青筋浮腫的腳盤在晾衣竿上曝曬破舊的，襯衫。

是的，她吃力地把父親與我扭乾，不讓我們家的生活發霉；然後她蹲下來抹掉了額頭上溫熱的辛酸……。

而我知道——每一件濕漉的衣褲之中都藏有等待曬乾卻無法曬乾的，她手、臉之上的皺紋。我的眼眶在訴說：『媽！鹽，買回來了！』，而這一次，我故意不想讓她聽到……。⁵²

紀小樣詩作引人之處尤在於他對隱喻的使用。這首詩的題目中「鹽」即是一個具有強烈暗示的意象語。人生的開門七件事是柴、米、油、鹽、醬、醋、茶。其中，鹽的攝取是不可或缺的；因此，有人以「生命中的鹽」來形

⁵² 紀小樣：《極品春藥》（臺北：詩藝文出版社，2002年），頁89。

容鹽對人的重要。鹽的味道是鹹的，人體中汗水的味道是鹹的，血液是鹹的，淚水也是鹹的，所以，「鹽」的內涵意義也暗指著生活中的貧窮苦澀、汗血淚交織的辛酸血痕。

嚴忠政說：「紀小樣的詩大多會有一個故事情節，循中心意旨發展。⁵³」在本詩中你也能看到一幅貧困生活的畫面：母親將自己的青春奉獻給家庭，勤奮地張羅著一家的衣食；畫面從母親烹飪開始，「橄欖葉」與「苦瓜湯」是一般家庭尋常的菜餚；古希臘神話中有這樣的記載，女神雅典娜在雅典衛城聖殿山之間種植了一棵橄欖樹，這棵樹具有照明、治癒和賦予營養的力量。橄欖樹也是聖經最常提到的果樹之一。聖詠描寫一個家庭子女滿堂的幸福情景時就這樣形容「你的子女繞著你的桌椅，相似橄欖樹的枝葉茂密。」⁵⁴（一二八3）創世紀則記載著，當洪水泛濫後，諾亞所放出去的鴿子回來時，嘴裡含著橄欖葉（參創八11）。從此橄欖葉也被用來象徵災難的結束以及和平的到來。筆者之所以如此不厭其煩的陳述「橄欖葉」的傳說典故，用意在說明作者寫作時實是有意為之，而非誤打誤撞。其隱含著相當豐富的內涵意義：母親就像是這盤橄欖葉，扮演著照亮家庭、治癒孩子創傷和賦予全家營養的角色；同時意指著母親是凝聚家中成員的力量；並對於結束貧苦生活有著極度的渴望。「苦瓜湯」暗喻著生活中的「苦味」，與句中的「幸福」構成了矛盾，也形成了詩句的張力；由於母親的付出，苦瓜湯中的苦味也能品嚐出甘美來。第一節中「橄欖葉」、「苦瓜湯」、「二手洗衣機」、「親手搓洗衣服」，這些詞語的外延意象，勾勒出家境的貧苦，隱喻生活的「鹹味」。

第二節敘述家中三人對「鹽」的不同感受。母親認為鹽是「海味」。「海味」一詞第一層意義為「海的味道」。臺灣四周環海，自北回歸線以南沿海氣候適合製鹽，因此，海鹽是主要的鹽的來源，的確有著海的味道。但依第一節脈絡下來，

⁵³ 嚴忠政：《場域與書寫——新世代詩人書寫走向之研究》（嘉義：南華大學文學研究所碩士論文，2004年），頁76。

⁵⁴ 轉載自「聖詠」http://www.catholic.org.tw/bible/OT/psalms_123-150.htm，2012年7月10日瀏覽。

「海味」尚有著第二層涵義——海鮮或海產；甚且隱含「山珍海味」的第三層意涵。有了橄欖葉、苦瓜湯，再加點鹽就可抵山珍海味了，母親掛念的總是一家的溫飽。父親卻從鹽聯想到海，再聯想到唐山過台灣的血脈相承。母親感受到的是當下的生活窘困鹹澀，而父親則是懷想著先民以鮮血和海浪搏鬥、以汗水澆灌土壤的艱辛血淚。回到年幼的自己，糖所象徵的甜美，才是自己童年最大的奢望，幼小的自己多希望能以糖果的甘甜代換生活中一成不變的鹹澀。這一節中以虛實相對，營造出多層次的內涵，使詩意更顯雋永有味。第三節再強調父親的失業、生活的苦澀使得母親再次流產，生命裡的日曬風吹，無一不是鹹的滋味。

媽！鹽買回來了」，生活中的汗水、淚水還不夠鹹嗎？母親煮完飯，還得手洗、晾曬全家的衣物，後三節中「青筋浮腫」、「破舊的」、「吃力……扭乾」、「發霉」、「辛酸」及「皺紋」這些詞語勾勒出一個辛勤貧苦的母親形象，孩子的呼喚一再提醒著母親生活的鹹苦，那是沉重而甜蜜的負荷，孩子感受到了母親的付出，不願母親再嚐到生活的苦澀，所以作者最後寫道：「而這一次，我故意不想讓她聽到……。」產生了餘韻不絕的效果。

這首詩透過外延意象營照出窘迫貧困的家庭環境，再經由「鹽」的多層次的內涵意義形成一張大的張力網，成功凸顯出母親的形象來。

(二)反諷使用形成情感張力

布魯克斯認為詩必須經得起「反諷式的觀照」，也就是必須在「互相干擾、衝突、排斥、互相抵消的方面，在詩人手裏結合成一個穩定的平衡狀態⁵⁵」，而這樣的反諷，其本質就是張力。新批評學派將詩歌的語言歸於反諷的語言，將反諷語言形成的張力看做「詩的本質」，是因為「詩人把他的詞在語境中賦予確切的含義時，不得不持續地些微地修改其含義，它記錄下詩中不相容成分的張力關係，這些張力關係被合成整體⁵⁶」，只有保持詩歌語言的張力關係，才能使對立

⁵⁵ 趙毅衡：《新批評文集》，(北京：中國社會科學出版社，1988年)，頁112。

⁵⁶ 同註55。

和不協調在衝突中保持平衡，也才能產生詩意。試看〈國民生活須知·謝謝〉一詩：

〈謝謝〉

謝謝乞丐在街頭行乞

謝謝資本家炒作有毒的土地

謝謝皺紋綁架富有的歲月

謝謝無聊消費日子的股票遊戲

謝謝嬰兒在子夜哭泣

謝謝那些虐待兒童的父母

謝謝母親無辜的卵子以及父親迷路的精液……

謝謝脫光衣服的飯島 愛

謝謝威而剛讓男人們不再垂頭喪氣

謝謝那些宛如處女的妓女以及謝謝那些

願意幫我們無故墮胎的 婦產科醫生

謝謝日本的 美國的 丹麥的 A 片；更

謝謝 MADE IN TAIWAN 的解碼器

謝謝糊瓜張非與張小厭還有電視公司

為我們的智商打造的 連續劇……

謝謝政府 親愛的法律 腐爛的道德 謝謝

謝謝總統 中共的黑星手槍 束緊人民喉舌的議員 謝謝

謝謝紅綠燈 警察 蔣中正還有

砂石車把那些愛飆車的年輕人壓死 謝謝

（老婆說我這樣寫會被罵——因為

土拉庫都是壓死善良的老百姓。）

謝謝上帝把黑海的鹽分 結晶在我們的眼眶

謝謝死神把子彈播種在 我們貧瘠的碗裡……

謝卸械洩瀉蟹懈屑褻泄楔邂榭滙薤繼駭齧

解媾燮滌絨屨廨獬躐契屨駭世姣炮袷瘞僕

煎揆楯懈懈壑懈駢鞞馱躉謝……………

謝謝那個人；因為那個人教我們說

謝謝⁵⁷。

本詩的詩題「謝謝」與詩文相對照即充滿了反諷的意味。「謝謝」原是對他
人衷心表達感恩謝意的詞語，但在威權愚民統治下以及一個價值觀失衡的現代社
會中卻顯得十分虛偽而可笑。在第一節中作者描繪出一個貧富差距懸殊的社會現
象；貧者如乞丐行乞於街頭，富者如資本家靠著不法所得致富。這原是應該大加
撻伐的不公義現狀，卻在瀰漫著嫌貧愛富的社會氛圍中被曲解、接受，作者藉由
「正話反說」的寫作技巧凸顯了兩者間的衝突感，企圖引起讀者的反思。

第二節裡作者再度鋪陳了社會中種種怪象，在半夜嚎哭的嬰兒，即使驚擾了
我們的睡眠，我們仍須表現出優秀國民的風度予以包容寬待；虐待兒童的父母對
於自己的惡行也能振振有詞地回辯；對於社會中充斥的腥羶現象，大家習焉不
察，任由漫溢。飯島愛是 1997 年台灣男性票選出來日本最受歡迎的 AV 女優，
2001 年她來台訪問時，曾颳起一陣飯島愛旋風，其鋒頭與書籍發行人硬是比下
了同時來台的諾貝爾獎得主高行健，也引發了「靈肉」與「靈山」的激烈討論。

⁵⁷ 紀小樣：《極品春藥》（臺北：詩藝文出版社，2002 年），頁 169。

對於男性而言，AV 女優滿足了他們對情慾的遐想與渴望；但對文化而言，「飯島愛旋風」除了凸顯了純文學被漠視的可悲的現象，更多的是社會風氣的敗壞及病態行爲的去汙名化。於是乎威而剛、偽裝處女的妓女大行其道，無故墮胎數量大增，傳播媒體也走向低俗化，面對這樣的情形說「謝謝」反映出社會主流價值日益低俗，一般人喪失了辨別的能力，而同流合汙於其中，這樣的「謝謝」又哪有半點謝意可言呢？

「政府」、「法律」、「道德」都應是制度的建立者，使人們的言行有所依循，如今卻已「腐爛」；應是風行草偃的總統，應是執行正義的手槍，應是爲民喉舌的議員，在價值觀混亂的年代，全都變了調；「紅綠燈」、「警察」、「蔣中正」象徵著威權的統治，試圖建立一套標準的社會秩序，但到最後「都是壓死善良的老百姓」，而愚民教育卻教導著我們要對此說「謝謝」。人們原先相信的真理對照現實產生了極大的矛盾，使得反諷的意涵充斥其中，耐人尋味。第三節的後兩行運用了「陌生化」的技巧，以及「上帝」與「死神」對立的概念，將詩中的內涵意義作更進一步的延伸；「黑海」是世界最大的內陸海，因水色深暗、多風暴而得名；就外延意象來說，作者將「黑海」比喻成眼睛是很適當的，其飽含鹽分的深層海水恰可比擬爲「眼淚」，它的表層意思是「謝謝上帝讓我們的眼眶充滿淚水」，另一層含意則是否定的反諷——「上帝不該讓我們的眼眶充滿淚水」。除此之外，黑海還是個面積大並缺氧的海洋系統，在這樣的環境中只有厭氧微生物可以生存，有些水深 155 至 310 公尺的海域裡生物幾乎絕跡，魚類無法生存，簡直成了一片「死區」；「上帝」是永生的象徵，「黑海」卻代表著死寂，在對立的語境下產生了衝突的美感，加強了內涵意象，我們可以更進一步解爲：「永生的上帝把這世界末世紀的滅絕現象呈現在我們眼前」，「謝謝」可以是反諷，也可以代表對於滅絕後的重生感到感謝。下一句「謝謝死神把子彈播種在我們貧瘠的碗裡……」，「播種」代表生命的延續，「死神」代表的卻是生命的結束，兩者同樣呈現出與前一句相同的矛盾語境，在語境的變化中產生了「驚奇」的效果。這句話可以簡單的解釋爲：「謝謝死神將死亡帶給貧瘠的我們」，而在

第三世界的國家中，帶走人們生命的除了饑荒貧困，更多的是砲彈戰火，用「播種」一詞，更鮮明的對比出死亡的慘烈，死亡現象的綿延漫生，語境的衝突帶給讀者無比的震撼。「謝謝」再一次表現出了反諷的意味，然而，若解釋為對於「死後的重生的感謝」，似乎更具深意。

第四節中作者連用了 48 個「ㄊ一ㄝˋ」字，除了首尾二字是「謝」之外，其餘 46 字都是同音異字，作者這樣的安排，充分地凸顯出說「謝謝」二字的言不由衷，以及一般人不知「謝謝」的真意，或者說不重視；倘若只是表面的教化宣導——「國民生活須知」，卻不是由心而發，對於社會的亂象、風氣的低俗敗壞，我們無力去導正，卻一味愚民式的、教條式的宣導說「謝謝」，如此只是使得價值觀更加的被扭曲罷了，作者最後的「謝謝」無異是最強而有力的控訴。

(三)運用典故形成張力

運用典故是中國文學常見的修辭法，也就是在文本中使用出自宗教故事，歷史、神話、傳說及名作名篇中的原型，加以模仿改作形成新的表達方式的一種修辭手段。它利用字面意義與文面意義的不同形成張力，表達意味深長的思想感情；中國詩學向來主張虛實結合的創作原則，也就是在追求言外之意、味外之旨中彰顯超越字面意義的深刻內涵。

古典詩詞中用典的情形時有所見，有的用得不落痕跡，有的則相對一目了然。像是李白的《宣州謝且兆樓餞別校書叔雲》中的詩句：「人生在世不稱意，明朝散髮弄扁舟。」其中的「散髮」行為源自《後漢書·袁閎傳》：「常(錮)事將作，闕遂散髮絕世，欲投跡深林。」，「扁舟」則源自《史記·貨殖列傳》：「越亡吳後，范蠡乃乘扁舟浮於江湖」。「散髮」與「扁舟」因這兩個典故而常常為後人用來比喻避世隱遁，但一般讀者很難察覺其中典故的存在。相對而言，有些用典則易於發現。如孟郊的《古別離》：「欲別牽郎衣，郎今到何處？不恨歸來遲，莫向臨邛去。」，「臨邛」在本詩中很容易就能讓人發覺它意有所指，因為如果不瞭解「臨邛」的典故，讀者很難理解詩中含義。相傳司馬相如和卓文

君在臨邛相識後私奔。故「臨邛」有「棄家私奔」之意。這種「陌生化」的表達方式使得讀者必須要付出更多認知努力。這兩類或顯或隱的用典方式都能增添詩詞的文化厚重感和審美層次性，形成了張力。試看紀小樣〈懺情書 I〉一詩：

〈懺情書 I〉

——可憐 春閨，夢裡人；猶怨 無定河邊骨。

長夜漫漫。是一條髒污的裹屍布。
自君別後，妾茶飯不識；獨自
悵望著冷牆上的古劍，咬緊銀牙
茫然踱步……。漫漫長夜
我和衣而起，推窗催促
忍不住的第一聲雞啼；隱聞
錐心蝕骨的更鼓，從東城門外
順著寂涼的青石阪道——篤篤
滑入我錯覺的耳膜……。長夜漫漫，
我的心是寒山寺鐘聲撞紅的
最後一片楓葉，在你槁灰的視網膜之外
無力地墜落……。漫漫長夜。聽！
驚雷穿過銀漢的裂罅，爆響
整座等待的夜空。唉！下雨了
為什麼好事的貓要在屋頂上
譏笑？我儼然若無其事地
獨自數著簷間的滴漏……
長夜漫漫。良人啊！
我多麼冀望再次到你投筆的

井中，掬洗你汗漬的儒服，卻聽到
遠處落荒的野犬交談——狼煙
已經染黑了你的白骨，而你
濕漉的魂魄為何遲遲不肯進入我
逐漸鬆弛的夢中？唉！
漫漫長夜。尚望有心人經過戰場時
別忘了拾回我——
貞操帶上的鑰匙。⁵⁸

這也是一首有故事情節，依中心意旨發展的詩；作者的筆彷彿鏡頭般帶領著我們觀賞一齣默劇，透由女主角的舉動、內心的獨白、環境的點染，我們感受到女主角獨守空閨的心境轉折，最後二句製造的衝突性，更使全詩充滿張力。

詩題「懺情書」表明這是一封懺情的信，書寫懺情的內容。但，懺甚麼情？為什麼要懺情呢？首先，從副標題及自稱為「妾」，又說「良人」，可知這是一首閨怨詩；其次，有懺恨自己對良人的思情得不到回應，也對自己耐不過獨守空閨的孤寂表達懺悔之意。

從副標題「——可憐 春閨，夢裡人；猶怨 無定河邊骨。」可以看出本詩乃出自唐朝詩人陳陶的〈隴西行〉一詩：「誓掃匈奴不顧身，五千貂錦喪胡塵。可憐無定河邊骨，猶是春閨夢裡人。」這種化用前人詩句的寫作法，就是宋朝詩人黃庭堅所提倡的「奪胎換骨」，他說：「不易其意而造其語，謂之換骨法；窺入其意而形容之，謂之奪胎法。」換骨法是意同語異，用前人的詩意，再用自己的語言出之。奪胎法是點竄古人詩句，借用前人詩意，改為自己的作品。⁵⁹這樣的創作手法歷來飽受模擬剽竊的批評，但紀小樣有不同的看法，2008年，紀小樣以〈極盡卑微之能事〉一詩獲得第十屆磺溪文學獎新詩創作獎，他在得獎感言

⁵⁸ 紀小樣：《極品春藥》（臺北：詩藝文出版社，2002年），頁151。

⁵⁹ 參見劉大杰：《中國文學發展史》（臺北：華正書局，1991年），頁705。

中曾提到：

經常看詩的朋友應該可以在這首詩中看到詩人路寒袖先生的影子，沒錯！這首詩是從〈我的父親是火車司機〉轉化而來的，這是一種致敬，從另一方面來看更是一場顛覆，這種「奪胎換骨」法，證明詩也可以如此站在別人的肩膀上。⁶⁰

由此看得出他對於化用前人詩句的支持態度，而事實證明，他也有別出心裁的見解與發揮。

本詩前四行，「長夜漫漫」、「髒污的裹屍布」、「冷牆」、「古劍」、「銀牙」、「踱步」營造出一股淒涼哀傷冷寂的氛圍。良人命喪沙場的女子，茶飯不識，已如槁木死灰，行屍走肉，在夜深時難以成眠，獨坐於黑幕之中，這是為什麼作者將漫漫長夜比喻成一條骯髒的裹屍布的原因，這樣的比喻乍看之下駭人費解，細讀之後，卻覺十分貼切且深富涵義。冷牆上的古劍，只能悵望；昔日撫劍的良人早別多時，漫漫長夜只能踱步，咬牙苦度。對照後文，筆者認為紀小樣化用這段文字還有更深刻的內涵意義；「春閨」原指女子的房間，但眾所皆知，「春」字也寓含男女間相悅慕的情感，如「思春」、「懷春」的用法；「古劍」也有男性的象徵意義，陳啓佑研究指出：「喜愛劍術者十九為男人，因此劍成了男人的象徵。這可從以劍為殉葬品的古代男性墓主墓的發掘得到證明」，⁶¹因此，女主角漫漫長夜咬牙踱步之因恐不只是「思君」而已。

夜晚對於心有所思的人顯得特別漫長，女主角急欲「催促」雞啼，但耳聞的卻是更鼓聲，一聲一聲椎心蝕骨；深夜之中再細聽，青石板道上彷彿傳來「篤篤」的馬蹄聲，仔細辨聞，原來又是錯覺。《詩經》中有〈齊風·雞鳴〉⁶²一詩描寫

⁶⁰ 見《第十屆磺溪文學獎得獎作品專輯》【得獎感言】(彰化：彰化縣文化局，2008年10月)，頁23。

⁶¹ 陳啓佑：《普遍的象徵》(臺北：業強出版社，1987年)，頁28。

⁶² 屈萬里：《詩經詮釋》(臺北：聯經出版事業，2004年)，頁164。

夫妻間的生活，當妻子聽到雞鳴聲時，再三催促丈夫起床，但丈夫貪戀衾枕，纏綿難捨竟耍賴似的答以「蟲飛薨薨，甘與子同夢。蟲飛薨薨，甘與子同夢。」意思是告訴妻子說「那是飛蟲的聲音，不是雞啼，我還想再跟你同入夢鄉」。同樣的雞啼，不同的語境，一個表現出夫妻間恩愛的生活情趣，一個卻刻畫出孤枕難眠的思婦之苦，在典故的反用之下，呈現出更深刻的內涵意象。而此處對思婦的描寫，紀小樣又巧妙的融入了鄭愁予的名篇〈錯誤〉一詩的詩意，讓讀者更能引起觸發與聯想，使得全詩更具張力。

第 10 行作者再引寒山寺的典故為喻，寒山寺的夜半鐘聲孤客先聞，聲聲敲入遊子思鄉的心坎裡，卻敲不回遠戍在外的良人，自己的心在深夜中渴望著一點楓紅似的暖意，但最終良人捐軀沙場，那一絲熱情的期待也頹然墜落。等待的夜空中驚雷爆響，情思漫成雨絲，更添惆悵。

從 15 到 17 行間，作者描繪出女主角難耐情慾的一面。女主角反問「為什麼好事的貓要在屋頂上/譏笑？」，這顯然是「明知故問」，貓在夜晚喵叫常是發情的反應，女主角認為牠「好事」，就有埋怨貓兒加深自己盪漾春心的意味在；迫於禮教束縛，女主角仍得壓抑情慾假裝「若無其事地」獨自數著屋簷滴落的雨水，數著分分秒秒的時間直到天明，這「若無其事」運用的反諷，更深刻地刻畫出女子遮掩不住的「有其事」。女主角只能癡想著當時不該讓良人投筆從戎，希望能再次淘洗他的儒服，但荒地的狗吠聲又將她拉回了現實——良人的屍骨早已埋沒在戰場上，竟連魂魄都不曾在夢中相會，這令人何等的感傷啊！若再就上下文意深探一層，女主角在現實生活中需「儼然若無其事地」遮掩自己的情慾，而這情慾竟連在夢中也不得滿足。這一層的涵義，筆者當然不是穿鑿附會強作解人，最後三句作者藉女主角的口吻訴說她內心最深切的渴望：「尚望有心人經過戰場時/別忘了拾回我——/貞操帶上的鑰匙」。在上一章中，我們討論過紀小樣對男性在情慾方面的霸權心態的嘲諷，以及對於女性的同情，本詩也呈現出同樣的主題思想來。再回看本詩的副標題「——可憐 春閨，夢裡人；猶怨 無定河邊骨」，對照原詩「可憐無定河邊骨，猶是春閨夢裡人。」可以發現紀小樣在這

裡玩了一個小小的文字遊戲，除了經過語句的重整後，從外延意象加深了內涵意義之外，原詩的「猶是」改成了「猶怨」，陳陶可憐的是「無定河邊骨」，紀小樣則看到了一個寡婦的悲哀，他可憐的是春閨內只能在夢中尋良人、只能「若無其事」遮掩情慾的那名女子。詩中無一「怨」字，卻句句是「怨」，怨的是「無定河邊骨」，至死也要箝制女人情慾的霸道父權。

本詩以譬喻、用典、翻典的手法，排列著其外延意象，經由典故的語境在作者不斷擴大下，整首詩的意義漸漸豐富了內涵想像，透過詩的張力，營造出一個飽滿的詩境及怨婦的動人形象。

矛盾語、複義、張力這些文學手法為研究文學提供了更為開闊的角度與方法，如今已是文學批評中常見的關鍵語。它們不僅對文學研究產生影響，彼此間也相互關聯。像是，複義常常形成了詩的張力，而矛盾語又容易形成複義的情況，這三者甚至與隱喻也聯繫在一起。汪正龍在《西方形式美學問題研究》一書中提到布魯克斯談到了矛盾語、複義、張力這幾個術語之間的關係：詩歌提供了對這個世界的看法，「一種並不單純的複雜的一致，一種可供選擇的路徑，時而悲哀，時而快樂……但那是透明的一瞥，提供了隱喻性的比喻的語言上的統一性。」、「……反諷可能更多地通過悖論進入隱喻的一般規則和隱喻結構，成爲一種認識原則，正是在這隱喻結構中語詞的全新使用會形成張力。」⁶³這個看法可以提供我們在研究紀小樣的詩時參考。

紀小樣詩中的矛盾語現象，利用了雙關語、隱喻的藝術手法，利用語詞的外延意象的堆疊與語境的扭曲形成了歧義與張力，令人產生了「驚奇感」，也讓讀者感受到作者的言外之意，大限度地擴展了詩的內涵意義。至於紀小樣詩作的複義現象，依然透過雙關與奇喻的使用，使全詩形成了富於內在變化的複合語境，造成了新奇性與陌生化的效果，豐富了詩的想像空間。至於紀小樣詩中的張力現象，他則使用了隱喻、反諷、運用典故來連接詩中的意象，經由典故的語境擴大，

⁶³ 汪正龍：《西方形式美學問題研究》（哈爾濱：黑龍江人民出版社，2007年），頁102。

漸漸豐富了詩作的思想情感，透過詩的張力，營造出飽滿的詩境來。

第五章 結論

詩人紀小樣寫詩的時間逾二十餘年，才 45 歲不到的他已出版了八本詩集，將近 700 首的詩作，目前仍創作不輟，可說是把詩當作一生的志業。這樣的堅持來自作家本身對詩的執著與熱情，即使歷經窘迫的生活環境或者是不被外人了解的嘲諷，他依然堅持著「發光的事業——寫詩」。

本文分別從「成長環境及經歷」、「創作歷程」、「文學活動」、「主題內涵」、及「藝術性」幾個層面，探討紀小樣詩作的特色。透由成長環境及經歷的了解，我們找出了紀小樣堅韌性格的養成乃是來自於貧困的家庭環境。他的父母是撿拾破銅爛鐵的古物商，沉重的家計使得紀小樣的求學與創作之路走得格外艱辛，但他並未自怨自艾、棄而不學，反而利用幫忙父親收拾整理舊書的機會，貪婪地吸取書中甜美的精華，為之後他所耕耘的文學花園儲備養份；我們看到他從小就嶄露出文學與美學的天份，家中牆壁滿是貼不下的獎狀，他也未因此而自矜自滿，反而善用自己的天賦能力，在創作及攝影方面有很好的成績。在這些經歷裡，我們看到的是他持志不懈，發奮勇往的努力。

從他高三上在台北市立士林高商發表新詩——〈顫動的天平〉開始，他的生命便架起了「寫詩」這條軌道，啟動了他的青春生命。屬於戰後第三世代的他，此時面對的是一個電腦普及、資訊更新快速、報禁解除、政權遞嬗的社會，這樣的時代變動影響了他的作品及發表場域。紀小樣的創作歷程正是依著不同時間點的不同發表場域而展開的。「詩刊時期」，是紀小樣初試啼聲的階段，這時期約是 1986 年至 1991 年，是詩人開始創作新詩的前 6 年。這時候正是詩社蓬勃發展之際，詩社所發行的詩刊由於不受消費導向影響，便成了後起之秀的最佳發表園地。詩刊所提供的發表篇幅較報紙副刊更大，較能接受前衛與具實驗精神的作品，新進作家也常有被專題報導的機會，因此，詩刊亦具有培育新進詩人的教育功能。在這個時期，詩刊提供了年輕作家紀小樣發表的場域，透過與詩友的討論

切磋，為他的現代詩技巧奠下良好的基礎。

「報紙副刊時期」約為 1992 年至 2000 年，是紀小樣創作新詩的中期 9 年。此時詩社開始沒落，但幸而報禁剛解除，新報如雨後春筍般出現，提供了紀小樣另一個發表的空間。由於報紙副刊擁有廣大的讀者群，是文人們提升能見度的最佳場域；不過副刊場域也是個小型的權力文化網絡，新世代年輕詩人要想與已具知名度的前輩詩人共享版面，必要先擠身於文人圈中的權力核心，並在書寫內容上能符合短小的特質；多數的年輕詩人會選擇從小報開始自我鍛造，提升知名度；紀小樣即是如此，在 1996 年到 2000 年之間，他平均每周均有 1 至 2 首詩見報，這些詩作集中在《台灣新聞報》、《台灣時報》、《民眾日報》與《青年日報》，這顯然是有意為之的。

「文學獎時期」約從 1999 年至 2009 年，與副刊創作期略有重疊，是紀小樣「名利」累積最為快速的時期。向陽曾算過 2002 年台灣設立的文學獎項總計有 50 種，到了 2010 年已多達 104 項，形成了另一個文人的發表場域。文學獎的設立主要在提倡寫作風氣、發掘創作新秀，當然也達到消化預算、累積文化資本、提供獎金收入、創造就業機會的功能。文學獎的得獎者除了能以此獲得肯定，奠定其作家的身分，並贏得為數不少的獎金外，並能獲得文學「權力」，使他在所活動的文學場域中佔有支配的地位。台灣設立的文學獎約可分為：政府舉辦、媒體舉辦、民間團體舉辦與大專院校舉辦四類。紀小樣的寫作題材廣泛，這四類的文學獎他都參與過，也都有很好的成績。他之所以頻繁參加比賽，實因現實環境所迫，在經濟壓力之下不得不然的結果；然而，文學獎解決了他的生計問題，他也因此擴大了自己的寫作題材，提升自己的寫作技巧，這實是意外的收穫。

在文學世界裡，紀小樣一直維持著旺盛的創作力，這從他活躍的「文學活動」可窺見一二。首先是他在詩成為小眾文學的今日，以新世代詩人之姿竟能接連出版 8 本個人詩集，這是文壇中極少見的現象。其次是他在文學獎所獲得的成績實在令人咋舌。從 1995 年到 2009 年 15 年間，紀小樣共獲得了 48 個新詩類文學獎、散文類 6 個、小說類 5 個。這些獎項範圍涵蓋多種領域與題材，他卻總能恰如其

分的表達出來，無論是新詩、散文或小說都能得到很好的成績，其中獲得兩報系文學獎更使得他備受文壇矚目，「得獎詩人」的稱譽也因此不脛而走。其三是他的詩作被各方選入各種詩選集中，包括詩刊詩選集與年度詩選集或各種詩作精選，這都是對他作品的認同與肯定。除了以上所述，紀小樣對於推廣新詩寫作、分享寫作技巧與經驗亦不遺餘力；他參加多場新詩活動，積極參加詩的朗誦、評審，擔任文藝營新詩研習或學校新詩教育的講座，他不僅在新詩中找到寄託，也承擔起推廣新詩的使命。

《極品春藥》是紀小樣出版的第5本詩集，從詩集的名稱就能看出他的創意與「語不驚人死不休」的創作特色。探討這本書的主題呈現，可以發現紀小樣經歷過早年貧困的生活，父親「是個士農工商排不到邊的、無法登上大雅之堂的『收壞鐵的人』」，他的生活屢遭困頓，卻也因此更貼近社會底層小人物的生活，無形中也讓他更關注同情這些弱勢人民，這也豐富了他詩作的內涵。從詠物述志、情愛描寫、家族書寫到社會關懷，都是他描述的對象。文學作品不只敘寫作者的個人故事，也呈現出詩人的心靈及最深切的關懷面向，要能關心周遭的社會、政治、時事、愛情等問題，重要的是要貼近生活，貼近自己生活的這塊土地，這樣的詩作才能有生命力。我們從紀小樣的作品中看到從個人小我延伸到對社會大我的關懷，對於社會角落中的小人物或弱勢族群善加體察，並代為發出不平之鳴，這使得他的作品更具思想深度，也更有可讀性。

一個文人在面對存在的客觀物時，除了狀其形、寫其色、擬其聲之外，更重要的是透由詠嘆事物去體現內在的人文思維；此時，所詠之物要能與其人生哲學相契合，進而與作者的自我形象融合在一起。在詠物述志方面的詩作中，他傳達出自己不畏逆境，堅持理念，勇於追求理想的人格特質；除此之外，紀小樣也將關注的觸角伸及到萬物，他對已滅絕或是瀕臨絕種的動物常懷有憐惜之情，也對人類的濫殺濫捕發出譴責；並更進一步的從物而人，對於人類世界戰火不斷，屠殺事件未見止息，表達了悲惋與省思。

從個人寫起到男人與女人的兩性關係，這樣情愛描述的主題在《極品春藥》

一書中有著重要的地位。近年來有研究情色詩主題的常會將本書列為探討的對象，像是顏秀芳的碩士論文〈戰後台灣情色詩研究(1950-2010)〉一文，即對紀小樣詩作中的性愛描述作了深入的討論。紀小樣的作品慣常以嘲諷批判的手法去顛覆長久以來存在的男性沙文主義思想；並嘗試站在女性的角度同理與解放女性的情慾。我們從這類作品中看到紀小樣冷靜且細膩的呈現兩性間的差異與衝突，並在技巧方面將身體性器進行隱喻與倒置，以表現生活中的情色意象。男女關係的「最終」發展便是組成家庭，「家族書寫」是紀小樣詩作中一個恆久的主題，那是無法割捨的，必須一直沉重地拖負著的存在，從中展現了他的辛勞與宿命；這樣的內涵不只存在於詩作中，他的小說、散文作品也都圍繞著「家庭」這一主題。紀小樣家族書寫的詩作常帶有自傳性，有歷史書寫的況味；貧困的童年生活，克勤克儉的母親、堅毅寡言的父親及天真純善的稚子都化為他書寫的題材，他用生活中尋常的事物、樸質的筆觸寄寓著他對家人的深情，讀來尤其令人動容。30歲以前的紀小樣詩作不免圍繞著情愛的主題，但30歲後逐漸改變。他認為30歲以後的詩人要繼續寫詩，要有歷史感，因此開始有所自覺作題材上的改變，思想也開始深化。所以，他的詩關注到社會中未婚懷孕而自殺的女子、在歷史悲劇下產生的慰安婦以及世界上貧病孤苦的底層人物等等，他對他們總是寄予同情悲憫，也適時表達同理與鼓舞。

紀小樣的詩經常使用隱喻與雙關來增加文意的歧義性，讓詩作更具張力。而英美新批評理論正是主張對文本中的語言和結構作詳盡的分析和解釋，來闡明作品中各種要素間的衝突和張力關係的一種詩歌分析方法，相當適合用來評析紀小樣的詩作。本論文先從英美「新批評」理論著手，談其理論的演變走向，然後討論其批評標準；待釐清相關概念後，再從：矛盾語、複義、張力三方面來探討紀小樣詩作的本質。首先，第一節討論「矛盾語」。矛盾語意指表面上荒謬實際上卻真實的陳述，或是表面上真實實際上卻荒謬的陳述。布魯克斯在〈悖論語言〉一文中認為詩歌的語言正是矛盾語；透過語境的扭曲，詩歌中的陳述成為矛盾語，進而產生多重意義，造成「驚奇」與「反諷」的效果。紀小樣即十分擅用矛

盾語來造成「驚奇感」或達到諷諭的效果，像是雙關所產生的雙重語義，在語境下扭曲下產生矛盾語句，達到了「陌生化」的驚異之感。還有隱喻所形成的矛盾語，經由大量繫詞——「是」的運用形成了一個矛盾的語境，加上隱喻的使用讓詞句的外延意象更添歧義與張力。第二節討論「複義」現象。「複義」本是中外文學中常見的美學現象，主要在說明文學語言的本質特徵在於含混多義，具模糊性和多重性。燕卜遜在《複義七型》中將老師瑞恰慈的語義學用於對詩歌作品的具體分析，證明意義複雜多變的語言是詩歌強而有力的表現手段。本文利用燕卜遜所提出的「複義」理論來探討紀小樣新詩中雙關與奇喻的現象，可讓字與字間具有多重意義，形成意義間的融合與分歧，詞彙的衝突或互相闡明，透過語境的推展，可產生多層次意義的理解，讓整首詩具朦朧的效果，產生豐富的意義。第三節探討「張力」現象。美國批評家艾倫·退特將邏輯術語運用的外延(extension)及內涵(intension)去掉前綴，形成了張力(tension)一詞。他認為詩的意義就是指它的張力，也就是我們在詩中所能發現的全部外展和內包的有機整體；而一首好詩的詩中意象要具有明確的字面意義，又要有深遠的比喻意義，這兩方面貫通一氣，才能形成張力。對此，嚴忠政對紀小樣的詩作有正面的評價，他說：

紀小樣的詩在結構上甚為嚴密。詞與詞、句語句，除了環環相扣且互為因果，這點可歸結於「意象力場的統一」。我們可以將意象視為一個磁力場，令虛實(情景)相生，一如異極相吸；當互斥的無效意象減到最低，語句所鏈結的情景則傾向和諧與共構。此共構不限於上下或左右的發展，但都有內在一致性的意象語。¹

細讀紀小樣的詩作，其詩的語言與意象之間有著嚴密的聯繫，激盪出豐富的內涵意義，形成一個統一的意象力場。紀小樣詩作中張力的實踐主要來自於兩方面：

¹ 嚴忠政：《場域與書寫——新世代詩人書寫走向之研究》(嘉義：南華大學文學研究所碩士論文，2004年)，頁75。

一是隱喻的使用，瑞恰慈將比喻看成是「不同語境間的交易」，當喻體和本體越無關係，產生的「綜感」就越強，張力也更為強大。第二是反諷的使用，布魯克斯認為詩必須經得起「反諷式的觀照」，也就是必須在「互相干擾、衝突、排斥、互相抵消的方面，在詩人手裏結合成一個穩定的平衡狀態」，而這樣的反諷，其本質就是張力。當詩歌語言能保持張力關係，才能使對立和不協調在衝突中保持平衡，也才能產生詩意。第三是典故的運用，運用典故是利用字面意義與文面意義的不同形成張力，以表達意味深長的思想感情，它能增添詩作的文化厚重感和審美層次性，形成了互文的審美張力。

紀小樣曾在 1997 年提到自己從事的是「螢火蟲的發光事業」(寫詩)，當年不滿 30 歲他如此自白著：

他始終堅持用文字微弱地發光，像一隻不斷產卵在黑暗水湄的螢火蟲，證明著自己的另外一種存在。確實，在詩的星空下，我們很少發現他的時空座標；面對著一張早就被安排好了的星圖，在哈佛望遠鏡的焦距之外，我們困難地看見——一隻螢火蟲，努力地發光……²

這樣的說法在當時看來不免透露出落寞，卻也表達出自己對於創作的堅持與努力，而今，當年的「螢光」已是當今閃耀詩壇的一顆新星。筆者的說法絕非過譽，詩壇上多的是稍縱即逝的「流星」，能以 45 歲不到的年紀出版 8 本個人詩集，近 60 個大小文學獎的桂冠加冕，如此量豐質精，在詩壇上並不多見，也讓他在文壇上佔有一席之地。他自述自己詩中的技巧說：

紀小樣的詩說穿了極簡單，無非是象徵、隱喻、暗示、歧義，一點點諷

² 銅袖鐵衣(紀小樣的另一筆名)，〈螢火蟲的發光事業—記紀小樣〉，《文訊雜誌》第 139 期(1997 年 5 月)，頁 103-104。

刺、機智與天馬行空不合邏輯的想像。³

這樣的文學技巧正是英美新批評的評述範疇。所以，本論文希望藉由細讀紀小樣詩作，爬梳其詩作的主題內涵；再利用英美新批評的評析技巧，深究紀小樣詩作的表現形式，期望能從中發掘紀小樣詩的藝術性，瞭解其詩的深刻內蘊，並給予紀小樣在台灣現代詩壇應有的肯定。

³ 同註 2，頁 103。

附錄

附錄一：紀小樣訪談記錄

受訪者：紀小樣

記錄：許家蓁

日期：2012年2月26日，星期日 11：00—17：30

地點：台中縣沙鹿風尚人文咖啡館

（以下訪談內容是根據現場訪談統整修改而成，並獲得作者同意與授權）

一、 請問您的家庭背景及家庭對你創作的影響

你覺得我該有一個怎樣的爸爸？我很羨慕人家是甚麼世家、書香世家。我們家不是甚麼世家，就是窮苦人家。我的爸爸不是老師，很多作家的養成過程，有可能出身老師之子，家中書很多。我的爸爸是開三輪車收買破銅爛鐵、回收舊物的——古物商。開三輪車沿街回收舊物。

父親——國小畢業；母親——國小未畢業；家中學歷最高的就是我。家中弟弟妹妹，一個國中畢業，兩個高中畢業（都讀夜間部）。父母並不鼓勵我們讀書。我國中畢業也沒考高中，我不能讀高中，因為高中畢業一定要考大學。我沒一技之長，若有工作，家中經濟負擔較小。

至於家庭對我的創作影響是兩方面的，正反都有。

二、 請問您的求學歷程及創作的啟蒙？

台北房價高，貸款壓力大，加上父母買房子時，家中孩子還小。我國二時家中購屋，家中四個小孩要讀書、生活、吃飯，又買房貸款，所以，父母經濟壓力很大。若要升學學費難以負擔，因此考職業學校。讀北市商廣告設計科，如此畢業後可直接就業。

國三畢業前，我們學校教務主任要幫我繳報考高中的報名費(為了高中榜單

升學率好看)，但我說考上了，我也不會去讀而婉拒了，我的五專考約 555 分，高職考 623.5 分。

高職讀廣告設計都不敢使用顏料，還要買西德製圖工具，因為較精密，但那時一盒要一千八，除此之外，廣告顏料、水彩筆、針筆、畫紙都很昂貴。每次要跟爸爸拿那些學習工具的錢，我知道爸爸很困難。後來二年級有攝影課，要相機，班上同學都有，(紀沉默許久)我不敢開口向父親要求，單眼的、最便宜的一台至少也要一萬五，同學家中經濟好的還買到 2、3 萬，由於是必修，只好跟同學借相機，因要作品交作業；但後來我的作品是全班最高分，老師還叫我去管理暗房，後來我會從事攝影工作，可能是一種補償心理。還有，我借相機還可以得最高分，會不會是有點天分。我雖然家中環境不是很好，可是我到現在還是不會汲汲營營於賺錢，很多人窮過了、窮怕了，對金錢就會熱衷，我的觀念是錢夠用就好。

我會接觸詩、寫詩，是因為我高中時參加過很多的社團，參加過國術社、劍道社、國畫社、還參加吉他社。我是吉他社的教學組長，班上另一同學是吉他社社長，我彈得比他好（所以才會被選上教學組長）。那時代屬於民歌末期，我們彈民謠吉他，我們自己作詞、自己譜曲，所以，當時寫了滿多歌，也賣給小唱片公司一些曲子，但那些曲子並不紅。

高中時，我喜歡看書。我爸爸收購舊書，有些文學方面的書，只要另外整理價格較好，我時常去翻閱那些書籍。我現在台中的住家，至少有三千本書，3 樓半的房子。每一樓都是書，孩子這樣說我：爸爸買甚麼都小氣，買書最猖狂。家中書最多，太太不會有意見。

畢業後，我先去攝影公司工作，從攝影助理做起到攝影師、燈光師、修片，在台北拍婚紗人像。後來朋友開學士照的公司，在東海大學附近，當時 30 歲了。

我本來工作一年半時想考大學，白天工作，晚上補習。前半年補習，後半年辭去工作自己讀書。我媽跟我爸爸去工作，我自己讀書。有一天媽媽回家，看到我在看小說，就把我罵得很慘，我就放棄考大學，又過了幾年，又想讀書才又去讀空專企管科。因我讀北市商，讀過經濟學、商業概論等都讀得不錯，就跑去讀

企管；加上學攝影，不可能一輩子都在前線，學企管後，若開攝影公司也需管理。

我會讀廣設是因為我國中時很會畫圖，小時，我爸媽的房間是廳堂左邊第一間房間(三合院)，房間牆壁上都貼滿我的獎狀，說是用獎狀當壁紙也不為過。有學業前三名的、作文、美術的……很多。所以，我喜歡畫圖。國小畫圖也得獎，國中靜物寫生，被老師貼在美術教室後面。於是覺得好像對畫圖滿行的，才跑去讀廣設。

我們廣設本來有一個主任、三位老師，因為我們一個年級只有一個班，所以，關係很緊密，師生間感情都很好，像個大家庭。到了我三年級時，班導師移民美國，他又帥、風度翩翩，對同學又好，所以，他離開大家都很不捨。之後，來了新老師要求多又不帥，全班氣氛都變了。這位新老師原本是復興美工的主任，他很會畫圖，又曾是主任，也許是「新官上任三把火」，要求嚴格，班上同學都不能適應。他教我們「精細素描」，這要畫得很像，形狀、大小、質感、顏色都要逼真，如同照相一般。他規定要交作品的那天，全班沒有人畫完，他很生氣，就從1號開始問原因，我是2號，他問為甚麼沒畫完？我說我不喜歡精細素描，用相機拍的一定比我畫的還精確。老師就氣得叫我出去罰站，我罰站時看著外面的天空，老師看到了，又叫班長叫我面對牆壁站，問完，全班就繼續畫，下課了(連上兩堂)，老師回辦公室休息，我們班同學陪我罰站，我叫他們回去，他們不肯，最後我哭了，他們才進去。因為這事件，使我很受傷，開始不喜歡畫圖，就放棄了，我所有術科成績都有八、九十分，就只有那科不及格，特別低，就轉去寫文章，寫作了，這是影響我、改變我的一個轉捩點。我之後從事攝影工作是因為「相機」的緣故，我喜歡攝影，一按下去那麼清楚。

高中生多愁善感，也有愛情的情緒波動與苦悶，於是開始寫作。我參加吉他社，詞跟詩有時差不多，我高中時，席慕容的書賣得相當好，在學校書展中看到她的書，她的書中有針筆插畫，我就買了她的兩本詩集《七里香》、《無怨的青春》。她的詩又很適合高中生的年紀來看，她的詩有對青春、愛情的，很抒情、很柔軟的部分，適合青春期的孩子欣賞。她的詩並不是不好，渡也老師說過：她

的詩是裹著糖衣的毒藥。

我第一本接觸的詩集應該是志文出版社的《海涅抒情詩選》，海涅德國詩人，是抒情詩。他的感情世界也很豐富、波折，較容易風花雪月、感風吟月，我有一次上英文課因聽不太懂，就把詩集放在抽屜偷看，老師就走過來沒收了那本書。

對現代詩的接觸其他就是來自課本，如：余光中《鵝鑾鼻的燈塔》寫海浪像馬在奔跑，還有吳晟的《負荷》。

所以，最先接觸的就是海涅的詩集，高一、高二接觸席慕容的那兩本，就這樣再嘗試寫作，像詞又像詩，投稿校刊，我的作品先登在校刊。我也喜歡寫作文，老師給的分數滿高的，我在高中時會跟班上某些女同學交換看彼此的作品，也有同學投稿《北市青年》被刊登，我也投過 1、2 篇但無消息，校刊是刊過的。

出社會後一直有持續寫。一開始登在校刊，我讀夜間部有位福利社學姐，每次看到她，我就覺得很快樂。她看到我的作品會給我稱讚、互動，無形中就有了成就感。我把寫詩當成寫日記，我的手稿都是先寫在紙上再謄到日記本上。我有四五本的日記本都寫得滿滿的，這樣練習，我在日記本上寫詩。我的處女作是在學校發表的作品，第一首叫〈顫動的天平〉，天平無法平衡，在顫動。

我國中考五專的作文分數 55 分，高職作文可能 60 幾分，總分考了 179.5，作文都考很高（那時國文 200 分——測驗題滿分 120，作文 80 分，基本分是 42）。我最小的弟弟差我近 7 歲，我 6 年級下學期轉到社子國小，我弟說在成果展中，我們學校竟還展出我的作文，我只在那兒讀半年，所以我國小的作文應該寫的還不錯的。我本來就愛閱讀，對文字較敏感，從高中開始寫，出社會至今也有 20 年了，最近一、兩年創作量少很多了，旺盛時一天可寫 10 幾首，但去年可能就沒 10 幾首了。

三、 您本本來住台北，為何落腳沙鹿？

因為朋友來台中開攝影公司，所以來台中工作，住在東海大學前方榮總醫院

過去一點的瑞聯天地。有一次到梧棲去當評審，當時 921 剛過不久，經濟條件也 ok，自己存了近一百萬，可當購屋頭款，經過看到有預售屋，約 400 多萬的透天厝，就買下來了。至今在沙鹿住了 8 年了，已來台中 13 年了。到台中一年多才結婚，當時女友在台北。

我的老家在彰化福興社尾村。村子前後都是墳場，分上下兩庄，那是個無法發展的小村子。我將家鄉寫成一篇文章——〈村與路〉，是參加彰化文學獎的得獎作品。

爸爸在台北工作，爺爺去世後，爸爸與叔叔就分家，我們舉家北上。我在台北出生，爺爺過世，6 歲回鄉下，國中、高中、二專均在台北就讀，在台北工作 5、6 年，因朋友與工作關係才至台中，不喜歡台北的空氣及人多。

我的父母住在台北社子島。目前彰化田地給叔叔種，老家已傾頹，弟弟住花壇做裝潢；一個弟弟也在台北，開汽車修護廠。

四、 創作歷程

前 6 年，詩刊發表的較多。中間 7 年，以報紙為主，詩刊也有。後面：詩刊凋零，報紙萎縮，以文學獎為發表的主要窗口外，也未放棄詩刊與報紙。這是依發表的場域來分。

(一)參加詩社，詩刊發表：

你創作到一個程度的時候，不是你挑人而是人挑你，參加詩社在年輕時對我有幫助，它拉近我和詩的距離，有朋友一起能互相討論比較，進步較快。已會寫詩後，就較無必要，或許在互相拉抬方面，有些好處。

但我不喜歡應酬，不喜歡創作以外的枝枝節節。

之前常在台灣日報發表，後去教作文。孩子慢慢長大，再笨的人都知道我創作這首詩要如何投資報酬率會比較好。所以，作品的發表園地差不多是用來比賽比較多了。也沒有說，也是有些雜誌上的發表，我剛開始創作的 6、7 年，沒在報紙

發表，都在詩刊發表，因為我剛開始寫作的時候，那時候是 80 年代初左右，台灣還有很多詩社，那大概是你們都沒聽過的：「新陸」、「曼陀羅」、「創世紀」等詩刊，至少還有 10 個詩刊可以發表，園地就夠大了。後來詩刊就慢慢倒了，因為詩刊是社員要交錢的，我參加的詩社，大概每 3 個月要交兩三千塊，那時候年輕人有那樣子的衝動，覺得自己要創作甚麼樣類型的，自己有甚麼樣的理想。後來維持不下去就倒了，許多詩刊，一開始是志同道合的人，也許是在學學生參加文藝營，就創了一個詩社，到出社會後兩三年，遇到了現實的壓力：我能靠寫詩賺錢嗎？所以很多人放棄詩，經費也沒著落，誰要去編輯？無給職的。

(二)報紙副刊時期：

詩社沒落了，發表的園地就受侷限。我發表的園地就發表在雜誌報紙，這大概有 6、7 年。當時報禁剛解除，很多報社也有副刊，後來又 6、7 年之後，網路出來了，報紙也萎縮了。如台灣新聞報。至今已創作 21-24 年。前 7 到 8 年詩刊萎縮倒了，6 到 7 年報紙；報紙到了 90 年代末就收了，之後的作品比較多參加比賽。

(三)文學獎時期

剛好報紙倒了之後，很多文化中心承辦的地方性文學獎起來了，大概都是這 10 年的事，文學獎的得獎作品不可諱言地比較容易名利雙收。一首詩發表在詩刊是沒錢的，發表在報紙頂多一千、800 元的稿費，如果在文學獎得獎也有 5000 元，若是一、二名，可能有四、五萬元，同樣在報紙上我要寫幾首詩？雖然參加比賽得獎，我仍沒有放棄詩刊、報紙的園地。後來創作量較少，變成前面的 1/3 的創作，前 6、7 年是在詩刊，沒有稿酬，偶而投稿到雜誌，如：《中外文學》、《文學台灣》這些，後來以報紙較多，曾有一年 8、90 首，有朋友說翻到甚麼報紙都有我的作品，每 2、3 天就可在某報紙出現，我是有計畫的，每星期投出 3、4 首，聯合報、中國時報，我得過他們的文學獎，但投稿我不投這兩報，因為我的作品投過去，都無善意回應，石沉大海，甚至還有聽說編輯不看就直接退稿的，會投文學獎是因為是匿名的，他一定要看，所以，我有得獎。

這幾年較少發表作品，因為有工作、生活、家人及讀研究所，創作量減少了，但有固定的品質。因創作量少，有固定品質，加上我有生活壓力，我的稿子能發表的園地，可想而知就是去參加比賽囉！

我也停了兩年都沒比賽，去年、前年幾乎都沒比賽，都只用來閱讀，加上一直得獎也讓人說閒話，所以，這兩年都沒參加比賽。

五、不在報紙發表，不加入詩社，您發表空間會不會受壓縮？

不會，創作有時不為讀者創作，為自己創作也很快樂。目前是心有所感不得不發嗎，我盡量把它拉到這個方向，但有些時候有不得已的地方，比如說也許為經濟問題，我要寫主辦單位要的題材，那就不完全是為了我自己，而是為了經濟，為了小孩註冊費，生活費。

當然，你也可以想成是對自己的挑戰，任何題材我都能寫，所以我覺得我也不衝突，以前有人說：他專門為了得獎寫詩，其實長久寫下來，這說法不攻自破，我不只為得獎寫詩，也為抒發心情而寫，比賽沒有獎金我也寫，你能說我寫詩的目的是什麼嗎？其實，會用那個角度去批評別人的人，反而突顯他自己非常 care 那個點。

要我為了錢寫作，我也可以，為了自己寫作我也可以，為了感動寫作也可以，這樣比較好。像是韓愈也鬻文啊！並不妨礙他在文學上的地位，他寫了很多墓誌銘。為名利而寫的人，他就會說你是為名利，但誰不為名利？我也要吃飯啊！

六、您似乎不太經營網路這一塊發表園地？

我不經營，要耗時間交流，互相串門子，講些客氣話，加上有人惡意的攻擊也會使自己不高興，若要與人互相拉抬，或者說受到別人的批評而生氣，我覺得

說寫詩的人基本上是敏感的，他也會生氣，剝奪了心神，如此大可不必要，看了對自己的創作沒幫助。

七、 小說會比新詩更容易表達你的情感嗎？

小說、散文我都創作很多。有寫小說及散文，寫過極短篇 20 多篇，4、5 千字的 5、6 篇。

會寫散文、小說是因為經過詩化。很多人批評詩，認為很多寫詩的人根本連散文都寫不好，因為有些人寫詩，句子太跳了，以致連接不起來，所以讓人感到寫詩都是亂寫。打翻鉛字盤似的，隨便湊一湊就是一首詩。所以，他們認為詩人散文寫不好。

我覺得我是寫詩的人，我為什麼要承受這樣的批評？寫小說是為了證明你會寫詩，不會連散文、小說都不會寫。確實有些人是，故意寫得讓人看不懂，有的是深奧，所以不懂，有的是亂寫，當然不懂。

所以，詩很容易偽裝，偽裝那個形式，把它排得像詩，你讀不懂是因為他很高深，甚至連寫的人都看不懂，像是偽詩。小說有情節，有敘述，你比較容易一眼就看出他的好壞，散文、小說一般若讀不懂的就不好了。

對我來講，我習慣用詩去表達，那是我最喜歡的，也等於是種慣性思維，所以會先考慮用詩去表達。

八、 您認為詩應晦澀嗎？

詩有晦澀的必要是因為他要講究含蓄，他不要人一眼就能看出，詩要有歧異性，我在講荷花，其實我在講君子；我在講老鼠，其實我在講小偷。詩寫的不是表面，它有多層意思，會讀詩的人，他能從同樣的文字讀到兩三層，甚至更多的意思。

有時候創作的人，也不知道我寫老鼠會被解釋為政治人物，有時是無心的，

有的是故意爲之，一首詩可賦予多層意義，只要你能找到那個線索你就能豁然開朗。像是<翹翹板>是一種平衡的，是一種權力關係，當你翹起來的時候就有一邊會比較重，正義、平等、公理就用蹺蹺板來看。你可從關鍵字找出我的意涵，詩中要透露的一定有很多關鍵點，點與點之間要讓人家能夠連到，有的人跳很遠，有的人讓人連不到，可能因爲詩要有更高的文字素養。

九、 請您談談《極品春藥》一書。

序詩中那些植物，都是春藥，那些植物隨便湊湊的呀，以前時報出版社出過一本書叫《春藥》，其實春藥不只是性方面的，你可以說「權力也是一種春藥」，你一迷上他就無法自拔；金錢也是一種春藥，所以，春藥不只是指身體性的方面的春藥，很多東西都可以是，只要你沉迷無法自拔的東西都可以說是春藥。有句話說權力是男人的春藥，我當了什麼，就要更大更大，無法自拔，以此延伸，金錢可能是商人的春藥，學問是教授的春藥，不可以嗎？可延伸到很多方面。這裡面當然有他表面的身體的性的春藥，也可延伸到其他的。

至於書的主題與內容並無相關，只是書名較聳動一點，讓人家一看到就想去翻翻看，就達到了行銷的第一個目的。你來碰我，你來翻我，若你都不碰我，你都不翻我，我就永遠跟你絕緣，因詩集之中剛好有一首詩是這樣的篇名，就以之爲書名，裡面有些情色詩。

◎以下是紀小樣以文字補述：

這問題太龐大，一言難盡矣！

有什麼意義？或對別人有什麼意義？其實我也不知道。

羅蘭巴特說：「作者已死！」——讀者擁有最終的詮釋權，不過，所有的解釋都是「後設」。

當初出版，書名命爲《極品春藥》，因爲之前有一個詩人——焦桐，出版一

本詩集叫做《完全壯陽食譜》：時報出版社，1999年；另外一本翻譯的著作叫《春藥》：克羅迪雅·米勒—艾貝克與克里斯欽·瑞奇合著，汪洋譯，時報出版社1998年——春藥是人類與天地自然最初始的聯繫。「食色性也」、「飲食男女，人之大欲存焉！」

性是人類文明進步的最大欲力（動力），所以此書的序詩第一句才說：「宇宙所有的知識，都長在春藥的樹上」（整首詩括弧之中所列出的都是三個字的植物，它們都被人類拿來當春藥使用）權力是男人的春藥（絕對的權力；絕對的腐爛），所有人類的文化活動，不管政治（權——皇帝「三宮、六院、七十二嬪妃」）、經濟（錢——富商「妻妾成群」）、暴力（拳——強暴、搶親）或知識（培根：「知識就是力量」；讀好書、有好工作、才有女人願意嫁給你……）絕大部分目的都跟「性」有關，儘管有法律（法律是強者的法律）和道德的圍堵，性的欲力還是很容易衝破這些人爲的脆弱藩籬。這是一般人不自覺的，或自覺卻必須加以隱藏、掩飾的價值觀。當然我也是一般人；不過身爲詩的創作者，在我的生命中，還有另一個終極追求——那就是「詩」。詩是我的春藥，並且還是極品。詩是我的《極品春藥》，讓我可以赤裸面對天地或自己，而不必刻意加以掩飾。（《極品春藥》的書名，或許還有一種嘩眾取寵、刺破「假道學」的味道。）——以上是我當初的思考（初衷），大概只能說到這樣了！

十、《極品春藥》內卷名與內容相關嗎？

有，「短」是裡面都是10行內的詩，以極品春藥來說，男人都在比長，我就要比短，大家都在比。

「輕」裡面是散文詩，散文詩比一般的詩還好消化，它比較不那麼跳，它是散文的形式來寫，不是很「重」的詩。

「爛」我覺得那些詩寫得不那麼好。

「臭」那卷較偏向情色，會讓我遺臭萬年的詩，那我也很高興，因爲人家惡

意的批評也是一種注意，中國比較注重道德眼光。

「雜」文類較不那麼統一，每一首都是得獎的詩作。我前前後後參加文學獎比賽，得獎的詩作約有一百多首，想收集成一本書，較有份量，可能較有看頭。

十一、 請問您的情色詩是有意為之嗎？

聯合報或是中國時報曾鼓勵寫敘事詩，但仍少人寫。西方文化多敘事詩。

〈我的霧社〉是我寫過最長的詩，約有 160 或 180 幾行吧，屬於長詩。曾得南投縣文學獎新詩第一名，所有評審無異議通過，用霧的意象貫串。也有人提倡寫科幻詩，如，林耀德。

至於情色詩，像陳克華寫過〈欠砍頭詩〉，宣告著我要遺臭萬年，有人會撻伐我，砍我頭。也有〈閉上你的陰唇〉，有性與同志情的描寫。另有一位——顏艾琳。夏宇寫過女孩的乳房像兩隻粉紅的獸。

我認為不要假道學，因為它也是人性的一種。它既然是人性的一部分，為什麼不能寫？還給身體自由，給創作一個不一樣的元素及空間。這也是題材的一種探索、開拓。它是一種人性，可以很美，也可以很醜。不要用道德去框住它。像是〈我輕輕卸下我的乳房〉是機械主義。隆乳可以作，乳房可卸下，可大可小。我如果沒有乳房是否你就不愛我了？你化妝、隆乳，我就看不到原來的你了，那才是我認識的，有些批判的意味，也帶有些同情。

在〈懺情書 I〉中提到「貞操帶」，那本身就不是人性的東西，它是為了維護男權，女人變成男人的財產，有時人性被刻意扭曲掩蓋了。

十二、 為何有些詩以 7 行、10 行為題？

以行數為題，感覺上較有詩意，不需再為它命題。我不太會為我的詩命題，李商隱的詩很多以「無題」或詩中句子命題。

十三、別人稱你為「得獎詩人」，你認為是種讚譽嗎？

剛開始會不舒服。在此之前，有人說「他是詩的幽靈人口」，因為他南投也得獎，苗栗也得獎，彰化也得獎，台中也得獎，台南也得獎。因為文化局的簡章說，你是籍貫在那裏、或在那個地方工作的人才能參加，後來較開放，只要跟它的縣市人、事、物，風土民情、旅遊名勝、人文、地理、歷史相關的都可以，因為是縣市文化局所舉辦，當然是對它的文史資料，或在地有關的，然後，很多人都看第一條：籍貫、工作，工作還規定要幾年以上的。有人說我是「詩的幽靈人口」，為了得獎到處遷戶口，但我從來沒為了投稿而遷戶口，但有人只看第一條規定。

我也曾被說過「最佳小獎王」。有一年我比賽都得佳作比較多，但我覺得一首詩只要能得獎就表示它是一首不錯的作品(因評審也會有主觀意識)。有人就在網路上說：國家應該頒給他「最佳小獎王」的匾。

還有「獎金獵人」更為難聽，好像創作只是為了要得獎。但當時沒有獎金的文學獎我也投。但他只看到你得獎了，有獎金，他就抨擊你這一點，作惡意的片面的評斷。那些人匿名在網路上，甚至有些還是文壇上的前輩，但這些前輩也是從文青走上來的，何忍如此挫折晚輩？我只知道我要好好寫詩，我的作品要凌駕你之上，我心中的不服氣要用作品來表達。……我要一再的留下我的詩。

但因為我沒有固定的經濟收入，這也是我維持生活的一個苦衷吧！我沒去比賽的話，我家只有一個人在工作，我有父母、妻小，我不去比賽的話，生活會把我的精神、文學消耗掉。所以，比賽對我也是不得已的；但若我常得獎，的確是排擠到別人的機會，現在的名，對我無所謂，我只要認真寫東西，相信歷史會為我留名的。

筆者：以徐志摩而言，晚期的生活壓力也使他的創作量銳減。

紀：家庭對我創作的影響是兩方面的，正反都有。生活給我觸發靈感，假如我生活無憂無慮，可能也不會藉詩來抒發。

十四、 看來參加文學獎對您頗具意義？

本來我已經快要不想寫了，後來得獎，在 1999 年密集得獎，以前都是小獎，且不是自己主動爭取。1999 年我已經快要放棄，不想寫了。因為那時我銀行裡的存款不到一萬塊，我下個月的房租，下個月的生活都成問題了，開始想去找工作，當這念頭一起，那一年就得獎了。當我想放棄，不想寫詩時，那一年就密集得獎，應是 1998 年，第一屆生態文學獎暨報導獎新詩二獎，這是年底才公布的，有兩、三萬元。因已到年底了，加上存款不多，生活費沒著落怎麼辦？是否去找一個朝九晚五的工作，生活比較穩定？在此時得了這個獎，那時想，好好寫一首詩，它的報酬率還不低。有了這筆錢，可以再維持一個月，於是就繼續寫下去，1999 年時，就得了很多獎。有了這樣一個門路，我可以用作品去比賽得獎，投資報酬率還不錯，於是從 1999 年開始，就參加很多。之前，我並非很刻意，有些是人家推薦的，而非自己主動爭取的，之後才比較積極的創作、比賽。從這一年後，接著中央日報、台中縣市文學獎、聯合報、教育部、創世紀 45 周年，生態文學獎第二屆，第一屆我就有參加，有得獎解決了經濟的難題，我想這也是一扇門，如果被封鎖，我可能就不會繼續走創作這條路。

我積極比賽，就像老天爺賞你飯吃，讓你頻繁得獎，不用爲了生活、五斗米而折腰，文學生命就腰斬。然後，知道這個門道，這一年就開始積極比賽，也得了很多獎，隔年也是如此，那幾年密集得獎更多，2000 年也更多。2000 年左右，各個文化中心開始辦理第一屆文學獎，我也寫小說、散文，因為我被前面 1、2 年「米缸快要見底」的經驗嚇到了，所以，小說、散文都寫，但最多的還是詩，也得過雙冠王，從 1998 年年底快要支持不下，後來得獎後，就開始密集參賽得獎。1999、2000 都很多，2001 年較沒那麼多，2002 年也蠻多、2003 年也是，這 3、5 年都密集得獎，這兩年就比較少了，因為人家開始攻擊你，像什麼「最佳小獎王」啦，甚麼「獎金獵人」之類的，就比較沒那麼積極的投，因為你一得獎，

人家就眼紅了。

我得過六十幾個文學獎，累積獎金差不多兩百萬，但這是多年的累積，分攤起來每一年並不多，我當然還有其它的工作，我要得這些，我要讀多少？人家看我們寫幾十行，似乎簡單，但這一首詩要醞釀多久，讀多少東西才有辦法濃縮？跟挖一座金礦一樣，要淘汰多少砂？有時運氣好，挖到一塊金礦，有時沙金還要提煉，有時挖到很多東西，有人覺得紀小樣可以靠寫作賺錢買房子，這不可能啦！

2008 年開始讀書，變成當評審比較多，創作較少。爲什麼會去讀書？因爲我得那麼多獎，別人眼紅攻擊，我去讀書有不一樣的累積、歷練。讀書對我的生活、心境、創作還是會有影響。只是不知影響是好是壞。讀書剝奪我的時間，會干擾，但不知會不會有幫助。我會認真寫下作品，讓別人以後來研究我，他真的感動，真的有興趣，他會一層一層的就像剝洋蔥一樣，一層一層地把你剝開，看到最蒼白的部分，看到它核心的那個點。

十五、 您筆名的由來？

我原本要用一百個筆名，我之前看報紙，看到有些人詩寫得不怎樣，也登出來，自己寫的也不輸他，卻未登出來，於是自己想，不要讓主編看到名字，來決定登與不登，所以不想固定筆名，本來想用到一百個筆名，後來用了 30 幾個筆名，有朋友說固定的比較好，有印象的筆名有姜銅袖、紀十七。紀十八是 18 歲開始發表，紀十七是 17 歲的作品。大概是我高二時，因以前有位詩人叫杜十三，我覺得這樣的名字有點酷。

紀是本姓，「小」是我要用的，有的人的筆名連姓都改了，但我覺得姓不能改，像背祖忘宗似的，行不改名，坐不改姓，筆名是可以依你的想法而用的。「小」是我要用的，我不喜歡「大」，「大」是有點滿，太驕傲，「小」較謙虛，「小」較平易近人，加上我剛開始投稿的作品，投詩刊不是用紀小樣，當時有本刊物叫《小說創作》，紀小樣剛開始最先出現在小說創作；我要讓我的作品平易近人，

看得懂，讓每個人都喜歡，不像「大」有高高在上，拒人於千里之外。與小說創作有關，因為筆名先用在那兒，這是用「小」字的緣由。「樣」字，因倪匡筆名的由來。倪匡他姓倪，為何用匡？他說他不想想，一切委諸命運，打開字典，閉上眼睛，隨意點，就點上「匡」字，於是就用它當筆名。我也效法他，也是翻開字典，閉上眼睛，隨意點出來的，若點到不雅的字，就好笑了。

18 歲對外投的作品叫紀十八。第一次投稿的作品似乎是刊登在《藍星》、《秋水》或者《大海洋》詩刊吧！已經有點忘了。

十六、您最喜歡的詩人或者說您受到哪位詩人的影響最深？

10 幾 20 歲左右，那年紀所關心的，抒情的東西比較多，像是席慕蓉的《七里香》、《無怨的青春》及《海涅抒情詩選》。不像社會寫實那麼重的詩，較軟、較暖。再來書讀得很多，自覺喜歡的詩人想去模仿他，對我影響較大的，不能排除掉洛夫。他的超現實技巧、虛實意象的轉換，常令人驚訝。如，〈雨中過辛亥隧道〉，把它與辛亥革命產生聯結，比如台北這邊幾點如何如何，他衝過隧道，應是從台北到新店，他卻說，「衝過隧道就是清明節」，跳得令人訝異，時間、空間作一交融；因辛亥隧道旁有台北市殯儀館及亂葬崗，很特別，意象時空跳接。他的詩善於利用對比，造成張力，我某一時段的詩受到他的影響，你喜歡他的詩，他的意象、語言、風格就會想去試試看——模仿。模仿一個人是抄襲，融合很多家為自己所用就不是了，要多方面閱讀吸收，如余光中的詩也讀過，你讀他的詩，你會學到他的技巧。

前人提倡化用、奪胎換骨，我反對智慧財產權，沒有前人的累積，你就無法爬到那個高點，發明也好，創作也好，一定有前人的足跡在那兒。別人模仿我，我很高興，我 1985 年開始創作至今。

還有席慕蓉、羅智成。我 30 歲時，已不再寫風花雪月了。艾略特《荒野》被封為 20 世紀很偉大的詩人，他說：「30 歲以後的詩人要繼續寫詩，要有歷史

感，你不能永遠只靠著年輕的熱情、浪漫來沉澱，要豐厚、要有歷史感。」因為這句話，我開始有所自覺，不能再為賦新詞強說愁了。所以，我開始作題材上的改變，思想開始深化。

你覺得一個小說家最成熟的作品出現在幾歲的時候？小說家至少要 40 歲，較老成。詩人十幾歲，它是情感上的強烈波動。30 歲了，題材轉為關懷家事、國事，不再熱情衝動。關心天下事，關心家族、國家、社會。

有一位外國詩人對我影響深刻：波特萊爾。我讀他的譯作，現代派，1847，19 世紀，法國文學家，生活頹廢，菸、酒、女人，寫墳場等，不可能有詩的地方，他也能入詩。他能將妓院的老鴿、娼妓入詩，從那些地方發現美，發現詩，從人性幽微的黑暗處，從大麻吸毒，去發現寫出美的東西，惡也可以開出美麗的花朵，美有一種距離，距離產生美感，陌生化，波特萊爾可以從別人無法發現美的地方，看到上帝散發的光芒。從美看到美就不是美了，老子說過：眾人皆知美之為美，斯惡矣！從乞丐身上也可以發現美，那是人性的美，波特萊爾給我題材或處理角度上的撞擊，在之前我不知道有這些東西，經過這點擊，觸發，心頭一顫，有人說「詩就是心頭的轟然一響」，我也曾寫過一些，別人不會去關心的幽暗角落，或是弱勢的人；像〈加爾各答〉這首詩，用一個孩子第一人稱的角度來寫，貧窮生病，媽媽養不起他，但孩子仍覺得再怎麼窮，再怎麼爛，印度仍是我另一個母親。生我的是那個母親，但印度文化賦予我的貧窮也好，疾病，瘟疫，文盲，他沒辦法好好把我養成，這個國家也是廣義的母親，但我還要繼續生在印度，繼續當你的孩子，如果還有隔世的話。親情是切不斷的，有人說孩子不嫌母親窮，親情是割捨不了的，儘管貧窮，媽媽仍是不得已的，才把她送到垂死者之家。到垂死者之家一定是末期的，要讓你有尊嚴的走，所以他說從沒吃過這麼好吃的咖哩醬，這是多麼貧窮！他受傷的傷口化膿，那膿是月光(造成反差)月光是溫暖的，但若是膿在現場會有惡臭，月光像母親的溫暖，是一種撫慰。我從疾病中體會到某些人性，以小孩的口吻寫成，印度的貧窮、癲瘋病、文盲、飢餓這是落後國家的一個角落。

但全世界印度有錢人也很多，一個文明古國，卻在 20 世紀還存在這些問題，這也是社會的不公，政治人物的沒有擔當，無法將國家搞好。我寫過一首詩叫〈爸爸給我一把槍〉，有錢人狡兔三窟，充滿地洞，影射後宮佳麗，有許多隱藏的地方，可以嫖妓，可以隱密、安全。社會也不公平，印度即是如此；百大富豪很多上榜，朱門酒肉臭，路有凍死骨，貧窮人卻買不起土撥鼠的一根寒毛。我要表達的就是這樣。我的詩對於弱勢的人關懷。有人寫詩是歌功頌德，像御用文人一樣，像總統就職獻詩就是錦上添花。

十七、 您認為您的詩是偏重社會關懷或是社會批判？

關懷是屬於比較正面的；批判，批判不公，像翹翹板的兩端，批判也可說是另一方面的關懷，我關懷他是爲了讓他好，我批判他是爲了壓制他，正義公理可以發揚，批判是一種對弱勢的關懷。有一首詩可能兩者都有，看偏重在哪一者，兩者並不衝突。

十八、 您似乎對滅絕動物及生態有頗多的關注？

我們生活在地球上，活在這樣一個空間、時間，有些東西跟我們沒有直接關係，卻有間接關係；就像蝴蝶效應，你越不去關注它，它就越惡化，人類過度浪費地球的資源。

十九、 請您談談自己詩中家族書寫的部分？

有一些東西並非我原生家族，有的是我老婆或我親戚的家族，我只是用我的角度來寫；可是我寫的東西有我的生活經驗，有我的想法，有我的現實基礎在裡面。但在文學裡面不可扣除想像，有些藝術需要剪裁，有些要加入虛構、想像的部分。你怎麼知道阿公當初講過哪句話？只是基於表達的需要那句話就要出現。所以，文學不能沒有想像，要有想像力，要有虛構的部分，只是虛構的多或少，

視藝術的需要、表達的需要而定。文學不一定是真實的，但卻是真實人性的一種呈現，是一種人性的可能，可能的醜陋，可能的美好。

我有長期關注這方面的材料，因為我覺得生活中一定有親情的部分，有你的家庭生活，有個人的生活、社會生活……，其實生活就是創作的土壤、根源，我也許是顆種子，我外在的條件，風雨、陽光、土壤那些東西，人事物給我的觸發，如何去吸收？生活就是土壤，人事物就是風霜雨露，有時可能是大風，端看你如何去吸收這周遭的元素而已。

人不可能沒有生活，生活就是創作的書，我的兒子跟我說，老師告訴他們，你去一個地方玩一天，你可以寫成一本書，你去那個地方玩一個禮拜，你可以寫一篇文章；你去那個地方玩一年，寫不出任何東西。為什麼？因為我們到一個陌生的地方，一定會開放所有的感官，任何東西對你都是新鮮的，人物風景都是陌生的，陌生就會有美感，你就會去比較，我家鄉的樹跟這邊的有何不同？那邊的民情語言、空氣有甚麼不同？你就會去比較、區分，可是待久了你就會習以為常。

二十、編選詩集何以不以年代分？

我是很隨興的，內心有傲氣。我的作品若夠好，要讓後人去收集。我在找隔代的知音。我求利，是生活所需，但不過度。我要求自己將作品寫好，會有隔代知音。

中國古時候文人的年表是文人死後，後人收集編製的但現在的文人卻自己先做。但經過歷史篩選出來的才是好作品；量是其次，質夠高就會被留下來。像是張繼就只留一首〈楓橋夜泊〉，文章就是這樣，不是傳達你的感情，就是傳達你的思想，傳達你的想法。你生活中的人事物，你會喜歡、你會討厭，這就是情感的波動。一件事是對、是錯，這就是你的想法。年紀輕時，你會寫一些情詩，年紀夠大時，你關心的可能會不一樣：有的人會偏向自然，就從事自然的寫作；有人專門寫歷史，題材上蠻多的。我的詩有情色詩的成分，寫實詩也有，超現實主

義的都有。

有人寫我是中生代詩人。但世代每個人分的都不太一樣，一世是 30 年……
世代很難去分，每個人的分法不同，無法客觀。大陸的分法將我分爲中生代，蕭
蕭、白靈，都在此世代，但我與他們相差 20 年，20 年不僅是作品的累積，也有
人、事、人脈的累積，如此並不客觀。



紀小樣與筆者討論詩作內涵



筆者與紀小樣訪談合照

附錄二：紀小樣寫作年表

- 一九六八年 台北大龍峒出生；籍貫彰化縣福興鄉。
- 一九八六年 處女作〈顫動的天平〉發表於士林高商校刊。
- 一九九〇年 詩作〈貓〉選入《青春詩歷》（大陸 / 湖南文藝出版社）。
- 一九九二年 詩作〈蜘蛛〉選入葡萄園 30 周年詩選。
- 一九九三年 詩作〈洗衣婦〉、〈餞別〉選入《悠悠秋水》秋水 20 周年詩選。
- 一九九四年 詩作〈十個月亮〉選入《八十二年度詩選》
詩人節 / 獲八十三年度全國優秀青年詩人獎。
- 一九九五年 詩作〈齒輪組〉選入《一九九四台灣文學選》
詩作〈球場七行〉、〈愛之亡靈〉選入《創世紀 1984—1994 詩選》
詩作〈秋之十行〉、〈香水瓶及其他〉選入《八十三年度詩選》
作品〈水稻宣言〉獲台灣省糧食局【推廣米食】徵詩比賽第三名
作品〈冬天，我們愛〉獲吳濁流文學獎新詩佳作獎
作品〈父親〉獲鹽份地帶文學創作獎散文佳作獎
作品〈昆蟲小集〉獲鹽份地帶文學創作獎新詩第三名。
- 一九九六年 詩作〈台灣·三鯨記〉選入《八十四年度詩選》
詩作〈想像王國〉選入《西子灣文學選》
獲台灣新聞報《西子灣副刊》年度最佳作家詩人獎第二名（第一名從缺）
詩集《十年小樣》由文化建設基金管理委員會獎助，詩之華出版。
- 一九九七年 詩作〈夜讀莊子〉選入《1997 中國詩歌選》
詩作〈玻璃珠〉選入《小詩瑰寶》
詩作〈閱讀天空〉選入《1995，96 台灣文學選》
詩作〈武士刀〉選入《七七抗戰六十周年》紀念專文選集
詩集《實驗樂團》由彰化縣立文化中心出版，編入【礪溪文學】第五輯
作品〈音樂〉獲台灣省第十二屆巡迴文藝營創作獎新詩佳作獎
作品〈夜過玉山〉獲王世勛文學新人獎新詩佳作獎。
- 一九九八年 詩作〈筍之告白〉選入《八十六年度詩選》
詩作〈秋之十行〉、〈香水瓶及其他〉選入《九〇年代台灣詩選》（大陸 / 春風文藝出版社）
詩集《想像王國》由文化建設委員會獎助·詩藝文出版
作品〈鼓謠〉獲台灣省第十三屆巡迴文藝營創作獎新詩佳作獎
作品〈飛過黑暗世界的星光〉獲第一屆青年文藝營創作獎新詩優勝獎

一九九九年

作品〈樹上的童年〉獲第一屆青年文藝營創作獎散文優勝獎
作品〈聖稜線下〉獲第二屆竹風文學獎新詩第三名
作品〈蜿蜒的旋律〉獲第一屆生態文學暨報導獎新詩貳獎。
詩作〈出航〉選入《八十七年度詩選》
詩作〈犬儒主義者的死亡〉、〈殖民地〉、〈槍枝〉、〈鉛筆與橡皮擦的辯證〉選入《1998 台灣文學選》
詩作〈筍之告白〉選入《天下詩選 1923-1999 台灣》
散文作品〈軍艦岩上的歌聲〉選入《鬱卒的時候》
作品〈畫題〉三首，獲第十一屆中央日報文學獎新詩第三名
作品〈將軍物語〉獲第一屆磺溪文學獎短篇小說第二名（第一名從缺）
作品〈犁頭滄桑〉獲台灣日報「台中風華」新詩第三名
作品〈畫題〉五首，獲八十七年度教育部文藝創作獎新詩第二名（第一名從缺）
作品〈公寓生活〉獲第二十一屆聯合報文學獎新詩評審獎
作品〈金錢樹〉獲創世紀四十五週年新詩徵選獎
作品〈風的最痛處〉獲第二屆生態文學暨報導獎新詩貳獎。

二〇〇〇年

詩作〈摩天大樓〉選入《八十八年度詩選》
獲八十八年·年度詩人獎
詩作〈牆〉選入《1999 中國新詩年鑑》（大陸 / 廣州出版社）
詩作〈無題（一）、無題（二）〉、〈唐三彩〉、〈水手的詩〉
選入《浩浩秋水》秋水 25 周年詩選
擔任救國團「大專青年文藝營」詩組駐會指導老師
作品〈夢見一百個活動的房間〉獲一九九九台北市公車暨捷運詩文獎新詩佳作獎
作品〈黑狗的子嗣〉獲第一屆台中縣文學獎短篇小說獎
作品〈邂逅一口荒井〉獲第十二屆中央日報文學獎新詩第一名
作品〈童年的慾望拼圖〉獲第二屆台灣省文學獎短篇小說評審獎
作品〈畫題〉三首，獲第二屆台灣省文學獎新詩優選獎
作品〈牛角梳子〉獲第四屆大墩文學獎散文第一名
作品〈國民生活須知〉獲第四屆大墩文學獎新詩第一名
作品〈背影〉獲第二屆磺溪文學獎散文佳作獎
作品〈讀畫〉四首，獲第二屆磺溪文學獎新詩第三名
作品〈加爾各答〉獲第二屆台中縣文學獎新詩獎
作品〈家庭理髮〉獲第二屆台中縣文學獎新詩獎短篇小說獎
作品〈側過開元寺〉入選 2000 年台灣詩鄉詩作獎
詩集《天空之海》由彰化縣文化局出版，編入【磺溪文學】第八輯。

二〇〇一年

詩作〈簡明版家庭寫真〉選入《八十九年度詩選》
詩作〈十個月亮〉、〈秋之十行〉、〈香水瓶及其他〉、〈台灣·三鯨記〉、〈筍之告白〉、〈出航〉選入《九十年代詩選》
詩作〈傷心的鎖〉選入《情詩【現代篇】》
擔任 2001 梧棲青少年新詩大展評審
作品〈我的霧社〉獲第三屆南投縣文學獎新詩正獎
作品〈家族演進史〉獲第二十四屆中國時報文學獎新詩第二名。

二〇〇二年

詩作〈口述一座被遺忘的村莊〉選入《九十年度詩選》
詩作〈冬之深林〉選入《不惑之歌》葡萄園 40 周年詩選
詩作〈鬼針草〉選入《拼貼的版圖》乾坤詩選 1997-2001
詩作〈奈何〉、〈戀曲〉選入《情詩手稿》
詩作〈出航〉選入《新詩讀本》(二魚文化)
擔任 2002 梧棲青少年新詩大展評審
編選國小四年級作文範本《可以不一樣》(布穀鳥出版)
應聘至知名文學家洪中周先生創設的布穀鳥作文班教授兒童作文
擔任台中市兒童文學創作專輯【第 29 輯】評審
擔任第一屆【楓情萬種文學網藝文徵文】小說類、新詩類/評審委員
作品〈與山與雲與布農〉獲第一屆玉山文學獎新詩佳作獎
作品〈母親〉獲第五屆大墩文學獎新詩佳作獎
作品〈霧鄉映像〉獲第五屆夢花文學獎新詩優等獎
作品〈村與路〉獲第四屆磺溪文學散文獎
作品〈畫題〉四首，獲第四屆磺溪文學新詩獎
作品〈雙愆怨〉等五首，獲第十屆南瀛文學獎新詩第二名
詩集《極品春藥》由詩藝文出版。

二〇〇三年

詩作〈終驛〉選入《九十一年度詩選》
詩作〈深藍〉、〈秋旅〉、〈那條路〉選入《泱泱秋水》秋水 30 周年詩選
詩作〈台灣·三鯨記〉選入《小詩森林》
詩作〈傷心的鎖〉選入《情詩【現代篇】》2003 增修版
詩作〈童兵日誌〉選入《如果遠方有戰爭》(小知堂文化)
詩作〈風的最痛處〉、〈加爾各答〉選入《我喜愛的一首詩》(台中市文化局/第二屆詩人節活動作品集)
詩作〈秋之十行〉、〈野麥田〉、〈想像一匹馬〉選入《現代百家詩選【新編】》
詩作〈台灣·三鯨記〉、〈摩天大樓〉、〈公寓生活〉、〈簡明版家庭寫真〉、〈口述一座被遺忘的村莊〉、〈家族演進史〉選

入《中華現代文學大系—貳，詩卷（二）》（九歌）
擔任彰化縣教師童話暨學生童詩少年詩創作比賽評審
擔任 2003 梧棲青少年新詩大展評審
擔任第二屆【楓情萬種文學網藝文徵文】散文類、新詩類/評審
委員
詩集《橘子海岸》由彰化縣文化局出版，編入【磺溪文學】第十一
輯
作品〈北之北〉獲第六屆大墩文學獎散文第二名
作品〈孔子在我家洗臉〉獲第五屆中縣文學獎新詩獎
作品〈「父親的病」〉獲 2003 年新竹縣吳濁流文藝獎新詩首獎。

二〇〇四年

詩作〈孔子在我家洗臉〉選入《2003 台灣詩選》
詩作〈香水瓶及其他〉、〈摩天大樓〉選入《名詩手稿》
詩作〈遺照奇談〉選入《Dear Epoch》（爾雅）
詩作〈筍之告白〉、〈摩天大樓〉選入《現代新詩讀本》（揚智）
擔任 2004 梧棲青少年新詩大展評審
擔任第三屆【楓情萬種文學網藝文徵文】散文類、新詩類 //評
審委員

作品〈三個房間〉獲「詩人彭邦禎紀念詩獎」創作獎
作品〈冰冷的焦點〉獲第六屆磺溪文學新詩創作獎
作品〈三位一體〉獲第三屆玉山文學獎新詩首獎
作品〈飛魚海岬〉獲第二十七屆時報文學獎·新詩評審獎

二〇〇五年

詩作〈公寓生活〉選入《當代台灣文學讀本》（揚智）
詩作〈香水瓶及其他〉選入《一千隻膜拜的蝴蝶——現代詩面面
觀》（上海 / 漢語大詞典出版社）
擔任「台中旌旗教會」童詩欣賞創作 / 指導老師
擔任 2005 梧棲青少年新詩大展評審
擔任竹中竹女 / 第十六屆聯合文藝獎 / 新詩組評審
擔任東海大學 / 「東海文學獎」 / 新詩組評審
擔任雲林縣國民中學「感化盃」詩詞吟唱比賽 / 現代詩歌朗誦
評審委員

詩集《熱帶幻覺》由彰化縣文化局出版，編入【磺溪文學】第十
三輯
作品〈晾在獠牙上的光〉獲第三屆後山文學獎·新詩優勝獎
作品〈青春懺悔錄〉獲第七屆磺溪文學獎小說創作獎
作品〈混沌原理〉入圍第一屆林榮三文學獎「新詩獎」決賽。

二〇〇六年

詩作〈墓地十行〉選入《第九屆東亞詩書展作品集》
詩作〈簡明版家庭寫真〉、〈口述一座被遺忘的村莊〉選入《青
少年台灣文庫——新詩讀本 4---航向福爾摩沙》（國立編譯館）

擔任台中教育大學實驗國小「小小詩人冬令營」兒童詩授課老師

擔任布穀鳥作文師資培訓講師

擔任 2006 梧棲青少年新詩大展評審

擔任彰化師範大學 / 第十二屆白沙文學獎 / 新詩組評審

擔任台中市向上國中九十四學年度詩詞朗誦比賽評審

作品〈詩兩首〉獲第八屆磺溪文學獎新詩創作獎

作品〈搬家〉獲第八屆中縣文學獎新詩獎。

二〇〇七年

詩作〈在大藍之間〉選入《2006 台灣詩選》

詩作〈海豚〉選入《小詩·牀頭書》

詩作〈霧鄉映像·龍騰斷橋〉選入《走入歷史的身影》

詩作〈簡明版家庭寫真〉、〈觀妻餵乳圖〉選入《四十不惑·現代詩精選》（晟景數位文化）

擔任 2007 梧棲青少年新詩大展評審

「磺溪文學作家」系列講座，演講：「看見看不見的地方——我的詩談」

擔任台中市兒童天地「快樂小作家冬令營」兒童詩授課老師

作品〈一又二分之一〉獲第九屆中縣文學獎新詩獎。

二〇〇八年

考上南華大學「文學研究所」

詩作〈值此變窮之盛世〉選入《2007 台灣詩選》

詩作〈飛魚海岬〉選入文建會《閱讀文學地景—新詩卷》（聯合文學）

詩作〈終驛〉選入《漢語新詩名篇鑑賞辭典—台灣卷》（香港 / 銀河出版社）

詩作〈陰影領域〉、〈觀妻餵乳圖〉、〈母親〉、〈終驛〉、〈孔子在我家洗臉〉選入——台灣文學菁英選《新詩 30 家》

擔任 2008 梧棲青少年新詩大展評審

擔任台中市兒童天地「快樂小作家冬令營」兒童詩授課老師

擔任第十一屆苗栗夢花文學獎詩組決審委員

作品〈極盡卑微之能事〉獲第十屆磺溪文學獎新詩創作獎

作品〈語藏〉獲 2008 年新竹縣吳濁流文學獎現代詩首獎。

二〇〇九年

詩作〈台灣·三鯨記〉選入【青少年台灣文庫Ⅱ—新詩讀本 1-
-春天在我血管裡歌唱】（國立編譯館）

詩作〈流螢帖〉選入《2008 台灣詩選》

詩作〈烏鴉〉選入《台灣自然生態詩語·動物篇》（行政院農委會林務局\文學台灣基金會）

詩作〈紅甘蔗〉選入《台灣自然生態詩語·植物篇》（行政院農委會林務局\文學台灣基金會）

擔任台中市惠文高中、曉明女中特約作家

擔任「聯合報文藝營」國中作文講師
擔任 2009 台中縣第二十三屆兒童文學徵文比賽決賽
擔任 2009 梧棲青少年新詩大展評審
擔任第六屆中台灣聯合文學獎 / 新詩組評審
擔任第十二屆苗栗夢花文學獎詩組決賽委員
作品〈全新的一日〉獲第十一屆台北文學獎新詩佳作獎
作品〈姊姊的那一年〉獲第十一屆磺溪文學獎新詩創作獎
詩集《暗夜聆聽》由彰化縣文化局出版，編入【磺溪文學】第十七輯
作品〈鹿獵〉獲文建會「好詩大家寫」新詩優選獎（成人組）
作品〈學步〉獲台中市第十二屆大墩文學獎新詩第一名
作品〈蝴蝶效應〉獲 2009 Takau 打狗文學獎新詩評審獎
作品〈我與你的前世今生〉獲南華文學獎〈說愛南華〉新詩佳作獎
擔任行政院勞工委員會職業訓練局【產業人才投資方案自主學習計畫—作文師資訓練班】講師
擔任台中市兒童天地「快樂小作家冬令營」兒童詩、散文 授課老師

二〇一〇年

擔任 2010 梧棲青少年新詩大展評審
擔任 2010 第四屆南華文學獎——新詩高中組·決賽委員
詩作〈風的最痛處〉選入《閱讀與寫作——當代詩文選讀》（十力文化）
擔任台中市補教協會作文師資培訓 講師

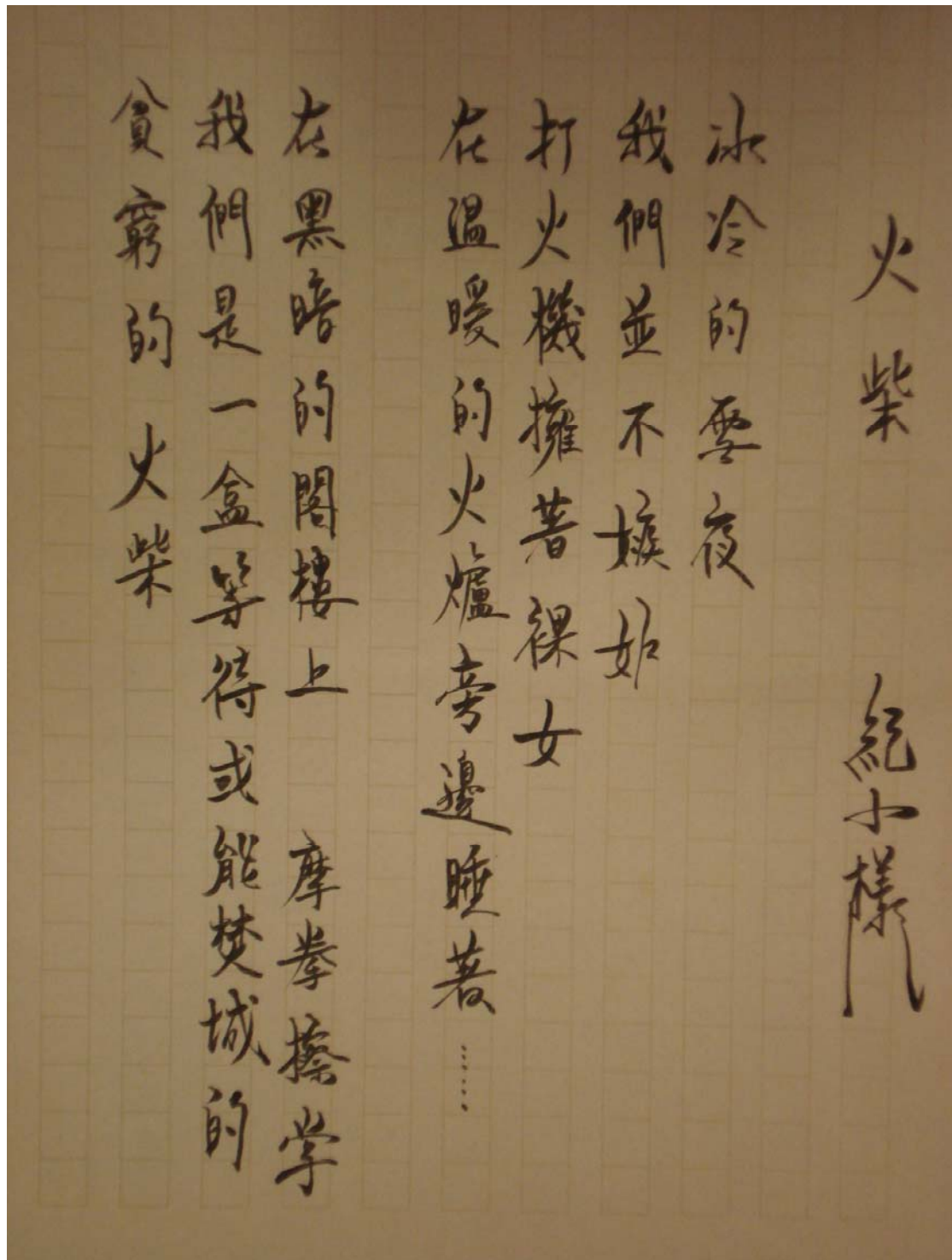
二〇一一年

擔任彰化縣 100 年兒童暨青少年詩畫創作比賽評審委員
參加明道建校十週年慶祝活動「十大詩人聯吟」：隱地、張默、席慕蓉、吳晟、白靈、蕭蕭、路寒袖、顏艾琳、李長青、紀小樣。
擔任台中技術學院應用中文系文學獎——新詩/青春標語/簡訊文學·決賽委員
擔任 2011 梧棲青少年新詩大展評審
詩作〈垃圾場〉選入《2007 年台灣兒童文學精華集》小魯出版社
參加台中市政府文化局【2011 詩人節·轉角遇見詩】台中公園：「賞詩大闖關—駐關詩人」
台中教育大學：「新詩朗誦——兩首作品《母親》、《你的側臉》」

二〇一二年

詩作〈流螢帖〉選入《烙印的年痕——乾坤詩刊十五週年詩選》
擔任 2012 梧棲青少年新詩大展評審
擔任第九屆中台灣聯合文學獎 / 新詩組評審
作品〈不忍〉獲中興湖文學獎新詩佳作獎

作品〈三寶之書〉獲第十四屆磺溪文學獎—散文首獎
作品〈記得；回家〉獲第十四屆磺溪文學獎—新詩優選獎
作品〈大海開花〉獲基隆市第十屆海洋文學獎—童詩佳作獎
擔任曉明女中【墨流詩社】創社指導老師





側過開元寺
紅少掾

歷史以風的手勢輕撫瘡痕的
七弦竹，息雀歸巢的影子便
篩過榕樹的枝桠；月光沁濕
的詩魂碑亭，石桌頂上還有
一盤未冷的僧粥的辯經聲

參考書目

一、 專書

(一)紀小樣詩集

(依出版年代排列)

紀小樣：《十年小樣》(臺北：詩之華出版社，1996年)。

紀小樣：《實驗樂團》(彰化：彰化縣立文化中心，1997年)。

紀小樣：《想像王國》(臺北：詩藝文出版社，1998年)。

紀小樣：《天空之海》(彰化：彰化縣立文化中心，2000年)。

紀小樣：《極品春藥》(臺北：詩藝文出版社，2002年)。

紀小樣：《橘子海岸》(彰化：彰化縣文化局，2003年)。

紀小樣：《熱帶幻覺》(彰化：彰化縣文化局，2005年)。

紀小樣：《暗夜聆聽》(彰化：彰化縣文化局，2009年)。

(二)學者論著

(按姓氏筆畫排列)

文訊雜誌社編：《光復後臺灣地區文壇大事紀要(增訂本)》(臺北：行政院文化建設委員會，1995年6月)

古遠清、孫光萱：《詩歌修辭學》(臺北：五南圖書出版社，1997年)

古遠清：《世紀末台灣文學地圖》(臺北：揚智文化事業，2005年4月)

古繼堂：《台灣新詩發展史》(臺北：文史哲出版社，1989年7月初版)

白靈主編：《新詩30家(臺灣文學30年菁英選1978-2008)》(臺北：九歌出版社，2009年)

朱自清：《朱自清全集》(臺北：智揚出版社，1986年)

何寄澎編：《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》(臺北：行政院文化建設委員會，2000年)

- 李家同：《讓高牆倒下吧》(臺北：聯經出版事業公司，1998年)
- 李瑞騰：《新詩學》(臺北：駱駝出版社，1997年)
- 孟樊：《後現代併發症——當代台灣社會文化批判》(臺北：桂冠圖書公司，1989年)
- 孟樊：《當代台灣新詩理論》(臺北：揚智文化事業，1995年)
- 孟樊編：《當代臺灣文學評論大系(4)新詩批評卷》(臺北：正中書局，1993年)
- 林明理：《新詩的意象與內涵:當代詩家作品賞析》(臺北：文津出版社，2010年)
- 林淇瀟：《書寫與拼圖：臺灣文學傳播現象研究》(臺北：麥田出版社，2001年)
- 邱燮友註譯：《新譯唐詩三百首》(臺北：三民書局，1987年)
- 〔清代〕俞琰：《歷代詠物詩選(上)》(臺北：廣文書局，1968年1月)
- 封德屏編：《1999 台灣文學年鑑》(臺北：行政院文化建設委員會，2000年)
- 封德屏編：《臺灣現代詩史論》(臺北：文訊雜誌社，1996年3月)
- 洪慶峰：《現代詩點線面》(臺中：台中縣立文化中心，1992年)
- 高友工、梅祖麟著，李世耀、武菲譯：《唐詩的魅力》(上海：上海古籍出版社，1990年)
- 張默：《臺灣現代詩筆紀》(臺北：三民書局，2004年1月)
- 張默：《臺灣現代詩概觀》(臺北：爾雅出版社，1998年2月)
- 陳幸蕙編：《小詩森林》(臺北：幼獅文化事業，2004年8月)
- 陳啓佑：《普遍的象徵》(臺北：業強出版社，1987年5月)
- 陳巍仁：《台灣現代散文詩新論》(臺北：萬卷樓出版社，2001年)
- 渡也：《渡也論新詩》(臺北：黎明文化公司，1983年)
- 渡也：《新詩補給站》(臺北：三民書局，1995年2月)
- 游勝冠：《臺灣文學本土論的興起與發展》(臺北：前衛出版社，1997年)
- 黃永武：《新增本中國詩學：思想篇》(臺北：巨流圖書，2008年7月)
- 黃永武：《新增本中國詩學：設計篇》(臺北：巨流圖書，2008年7月)

- 黃永武：《新增本中國詩學：鑑賞篇》(臺北：巨流圖書，2008年7月)
- 黃永武：《詩與美》(臺北：洪範書店，1984年)
- 黃永武：《讀書與賞詩》(臺北：洪範書店，1997年8月)
- 痲弦、陳義芝編：《世界中文報紙副刊學綜論》(臺北：行政院文化建設委員會，1997年11月)
- 痲弦：《中國新詩研究》(臺北：洪範書店，1999年12月)
- 痲弦主編：《天下詩選二 1923-1999》(臺北：天下文化出版社，1999年)
- 葉維廉：《秩序的生長》(臺北：志文出版社，1969年)
- 〔南朝梁〕劉勰：《文心雕龍》(臺南：北一出版社，1975年3月)
- 劉大杰：《中國文學發展史》(臺北：華正書局，1991年)
- 鄭愁予：《鄭愁予詩選集》(臺北：志文出版社，1987年)
- 蕭蕭、白靈編：《新詩讀本》(臺北：二魚文化事業，2003年9月)
- 蕭蕭：《台灣新詩美學》(臺北：爾雅出版社，2004年2月)
- 蕭蕭：《青少年詩話》(臺北：爾雅出版社，2007年2月)
- 蕭蕭：《現代新詩美學》(臺北：爾雅出版社，2007年7月)
- 蕭蕭：《現代詩學》(臺北：東大圖書，1987年4月)
- 蕭蕭：《現代詩縱橫觀》(臺北：文史哲出版社，1991年6月)
- 〔宋代〕魏慶之：《詩人玉屑》，(臺北：世界書局，1992年9月)

二、 新批評相關著作

(按姓氏筆畫排列)

- 支宇：《文學批評的批評》(北京：中國社會科學出版社，2004年)
- 方珊：《形式主義文論》(濟南：山東教育出版社，1999年)
- 王佐良主編：《英國詩選》(上海，上海譯文出版社，1988年)
- 代迅著：《西方文論在中國的命運》(北京：中華書局，2008年)

- 史亮編：《新批評》(成都：四川文藝出版社，1989)
- 伍蠡甫,林驥華編著：《現代西方文論選—論現代各種主義及學派》(臺北：書林出版社，1992年)
- 伍蠡甫,胡經之編：《西方文藝理論名著選編》(北京：北京大學出版社，1987年)
- 朱立元、李鈞：《二十世紀西方文論選(上)》(北京：高等教育出版社，2002年)
- 艾略特著，杜國清譯：《詩的效用與批評的效用》(臺北：純文學出版社，1974年)
- 克林斯·布魯克斯著，郭乙瑤等譯：《精緻的甕：詩歌結構研究》(上海：上海人民出版社，2008年)
- 李衛華著：《價值評判與文本細讀》(北京：中國社會科學出版社，2006年)
- 汪正龍：《西方形式美學問題研究》(哈爾濱：黑龍江人民出版社，2007年)
- 周瑞敏：《詩歌含意生成的語言學研究》(北京：中國社會科學出版社，2009年)
- 胡經之：《西方文藝理論名著教程》(北京：北京大學出版社，1986年)
- 韋勒克著，張今言譯：《批評的概念》(杭州：中國美術學院出版社，1999年)
- 韋勒克著，劉象愚選編：《文學思潮和文學運動的概念》(北京：中國社會科學出版社，1989年)
- 陳慶勛著：《艾略特詩歌隱喻研究》(上海，人民出版社，2008年)
- 傅修延：《文本學——文本主義文論系統研究》(北京：北京大學出版社，2004年)
- 瑞恰慈著，曹葆華譯，徐葆耕編：《科學與詩》(北京：清華大學出版社，2003年)
- 葉維廉著，溫儒敏、李細堯編：《尋求跨中西文化的共同文學規律——葉維廉比較文學論文選》(北京：北京大學出版社，1986年)
- 趙毅衡：《重訪新批評》(天津：百花文藝出版社，2009年)
- 趙毅衡：《新批評——一種形式主義的文藝批評》(北京：中國社會科學出版社，

1986 年)

趙毅衡編：《新批評文集》(北京：中國社會科學出版社，1988 年)

劉萬勇：《西方形式主義溯源》(北京：崑崙出版社，2006 年)

劉燕著：《現代批評之始：T.S.艾略特詩學研究》(廣西：廣西師範大學出版社，2005 年)

蔣孔陽：《二十世紀西方美學名著選》(上海：復旦大學出版社，1988 年)

燕卜遜著，周邦憲等譯：《朦朧的七種類型》(杭州：中國美術學院出版社，1996 年)

蘭色姆著，王臘寶、張哲譯：《新批評》(南京：江蘇教育出版社，2006 年)

三、學位論文

(按發表年代排列)

楊淑芬：《九〇年代副刊運作過程及其權力關係探討》(臺北：文化大學新聞學研究所碩士論文，1997 年)

陳松全：《新批評與台灣詩歌批評理論及方法關係研究》(嘉義：南華大學文學研究所碩士論文，2002 年)

何騏竹：《李白樂府詩中的「文學性」》(嘉義：南華大學文學研究所碩士論文，2002 年)

嚴忠政：《場域與書寫——新世代詩人書寫走向之研究》(嘉義：南華大學文學研究所碩士論文，2004 年)

江浩：《飲食文學範疇的建構：一個社會學式的考察》(台北：國立台灣大學社會科學學院社會學系碩士論文，2009 年)

林宏信：《觀察 1990 年代後地方文學的興起與發展——以金門文學為觀察對象》(嘉義：國立中正大學台灣文學研究所碩士論文，2010 年)

顏秀芳：《戰後臺灣情色詩研究(1950-2010)》(彰化：國立彰化師範大學台灣文學

四、期刊論文

(按發表年代排列)

鄧新強：〈新批評理論下的文本鑒賞〉，《成都教育學院學報》20 卷 10 期（2006 年 10 月），頁 87—89。

王允亮〈中西文論中的「複義」爭議〉，《重慶郵電學院學報》2006 年第 5 期，頁 748。

盧瑋：〈英美新批評複義理論對朱自清詩學理論的影響〉，《十堰職業技術學院學報》第 20 卷第 3 期(2007 年 6 月)，頁 76。

李國輝：〈含混與複意：燕卜蘇與劉勰意蘊論比較〉，《求索》2008 年 1 期（2008 年 1 月），頁 193-195。

楊美林：〈燕卜蘇的「ambiguity」與德里達的不確定性概念比較辨析〉，《沙洋師範高等專科學校學報》2008 年第一期，頁 47。

五、網路資料

「蓮生紅塵——林金郎文學網」<http://blog.udn.com/frankjin/2559798>，2012 年 7 月 18 日。

《秋水》官網 http://home.phy.ntnu.edu.tw/~wayjin/about_history.html，2012 年 07 月 1 日瀏覽。

維基百科(裡海虎)

<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%87%8C%E6%B5%B7%E8%99%8E>，2011 年 7 月 8 日瀏覽。

維基百科(加爾各答)

<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E5%8A%A0%E7%88%BE%E5%90%84%E7%AD%94>

2012年6月17日瀏覽。

江美芬：〈1995 台灣慰安婦報告〉

<http://taiwan.yam.org.tw/womenweb/papers/0010.htm>，2012年6月28日瀏覽。

「聖詠」http://www.catholic.org.tw/bible/OT/psalms_123-150.htm，2012年7月10日瀏覽。