

南 華 大 學

文學研究所

碩士論文



場 域 與 書 寫

——新世代詩人書寫走向之研究

研 究 生：嚴忠政

指 導 教 授：賴麗蓉 博士

中 華 民 國 九 十 三 年 十 二 月

南 華 大 學

文 學 系

碩 士 學 位 論 文

場域與書寫-新世代詩人書寫走向之研究

研究生：嚴忠政

經考試合格特此證明

口試委員：_____

賴芳伶

鄭慧如

賴啟蓉

指導教授：賴啟蓉

所 長：陳章錫

口試日期：中華民國九十三年十一月十九日

論文摘要

本文係以 1965 年以後出生的詩人為研究對象，以「臺灣」為觀察場域，以「新詩」為研究文本，透過觀察、分析、研究，以彰顯新世代詩人的特質。

藝術作品不僅反映所屬社會及歷史環境，同時也是社會和歷史環境的產物。所謂「書寫」乃對應著書寫環境的變遷，而書寫的進行也理當有著「書寫行為」所期待、所希冀追求，以達到某些目的與效果。於是當本文去觸探「新詩向何處去」時，新詩在台灣的後期發展，新一代詩人的書寫走向是一個相當重要的考察點；而考察其書寫走向時，除了文本之外，研究其書寫行為所對應的時代環境中，做為文學傳播的各個發表場域，一方面探析新世代詩人作品的面貌，一方面也能面對台灣新詩的實際發展趨向來加以耙梳。

本文全篇計分五章，首章先略敘本文之研究動機、研究範圍與進路、研究價值，並兼論當前詩壇新世代詩人的創作力與影響性。第二章用以論述各個發表場域，屬文學的現象觀察，文中探及新世代詩人如何在各個場域的特有邏輯之下，力求拼圖自我的完整。而第三章即以整體新世代詩人所呈現的書寫特質進行探討。最後標舉出創作資歷較豐盛而又風格各異的四家，做為選樣，做為細部研究對象在第四章中論述。第五章為結論。

關鍵詞：新世代、新詩、場域、書寫、現象研究

場域與書寫

——新世代詩人書寫走向之研究

目次

第一章 緒論	1
第二章 詩人場域的拼圖	10
第一節 平面發表場域	10
一、報紙副刊	10
二、詩刊	14
三、個人詩集	17
第二節 文學獎	22
一、報系文學獎	23
二、縣市文學獎	29
第三節 網路詩	35
一、網路詩社群的形成	35
二、PC home「個人新聞台」的經營	38
三、以文學網站為中心的虛擬聚落	42
第三章 新世代詩人書寫的特質	44
第一節 形式的「長句」趨向	44
一、意象並呈所造成的繁複感	48
二、音節豐富所造成的繁複感	49
三、標點符號使用與否所造成的繁複感	50
第二節 題材內容的「私我」趨向	52
第三節 語言的「輕文字重創意」趨向	59

第四章 新世代四人析論	66
第一節 李進文新詩析論	68
第二節 紀小樣新詩析論	74
第三節 鯨向海新詩析論	79
第四節 林婉瑜新詩析論	84
第五章 結論	88
附錄	94
附錄一：新世代詩人重要創作資歷一覽表	94
附錄二：聯合報副刊九十一年全年新詩登載一覽表	97
附錄三：新世代詩人詩集出版編目	103
附錄四：時報文學獎新詩類近五屆得獎資料	106
附錄五：聯合報文學獎新詩類近五屆得獎資料	107
附錄六：明日報新聞台網址	108
參考書目	110

第一章 緒論

新詩在台灣歷經 1957 年的「現代派論戰」、1977 年的「鄉土文學論戰」，直到新世紀的第一道陽光劃過詩壇，當年覃子豪的問句：「新詩向何處去」？至今仍是一道不變的問句。¹ 相對於唐詩的成熟度，新詩所要追尋的典律 (Canon) 就目前而言仍然沒有一種能夠被確認為經典的那種規則、標準或尺度，年輕一代的詩人也不再遵循舊有的美學原則，他們有著更為自由的寫作方式；但也正因為如此，百家才得以爭鳴。

如果以十年為一代，戰後出生的第三世代，也就是 1965 年以後出生的詩人，目前正積極追尋屬於自己的語言，他們暫時拋開經典焦慮與審美集團的霸權，向著幽篁中的聖殿前進。儘管他們不是成長在飽含歷史題材的一代，少了戰火、飢荒、鄉愁，但更強調個體經驗及個人化寫作的結果，其風貌及作品的藝術承載量，已頗具規模，而成為詩壇結構的新勢力。當這一世代的詩文發表量在報紙副刊、詩刊等場域日益盛大時，研究其書寫行為及其所對應的時代環境中做為文學傳播的各個發表場域，一方面探析新世代詩人作品的面貌，一方面亦能面對台灣新詩的實際發展趨向加以耙梳。尤其在文學傳播現象方面，詩歌的發表早已不再是建安時期，以三曹為中心的鄴下文人集團單純以文會友的清談或酬唱模式；現代文學在高度社會化的過程，各種傳播媒體的介入，文學藝術的表現要透過各個發表場域快速對外傳送，而發表場域的取得與否，攸關創作者文學活動的開展，於是當新世代詩人面對場域本身既有的現實利益和權力關係時，對其書寫行為與場域的觀察、分析、研究則更能彰顯整體書寫環境與書寫走向的對應關係。

新世代詩人當中，有的已主掌編輯要職，有的已晉入文學獎中擔任評審委員，有的是文藝營、講座中的指導老師，對於現代詩的發展，是具有牽動

¹ 1956 年「現代派」發起人紀弦於《現代詩》第十三期發布所謂的「六大信條」，標舉波特萊爾 (Charles Baudelaire) 為現代派始祖，認為新詩乃是「橫的移植」，追求知性和純粹等等……，第二年(1957 年)引來覃子豪的長文：〈新詩向何處去〉，掀開了「現代派論戰」的序幕。而 1977 年的「鄉土文學論戰」，重心雖然在小說，但筆者認為其意義對當代詩人而言，不無「現實關懷」的提醒。然而，關於上述論戰，不在本文所要討論的場域之內，在此提出，主要是為了突顯問題的延續性，換言之，「新詩向何處去」此一命題，至今仍是「問題意識」的所在。(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》，文訊雜誌社，1996，頁 107-123、頁 306)

性的。如果再往下推，包括年輕的第四世代(1975—)，由於「網路詩」的崛起，他們對於詩的傳播也有著舉足輕重的推移效應。

本文以 1965 年以後出生的詩人爲研究對象，以「臺灣」爲觀察場域，以「新詩」爲研究文本。全篇計分五章，另有長期蒐集、統計而來的附錄資料。首章先略敘本文之研究動機、研究範圍與進路、研究價值，並兼論當前詩壇新世代詩人的創作力與影響性。第二章用以論述各個發表場域，屬文學的現象觀察。而第三章即以整體新世代詩人所呈現的書寫特質進行探討。最後按作品的內容、形式，標舉出風格各異，而羽翼相對飽滿的四家，做爲選樣，做爲細部研究對象，在第四章中論述。

首先爲釐清本論題各個關鍵詞在本文之中的意義與處理方法，在進行探析之前，有必要先就本文論題的語詞逐一說明、界定，以利全文能在一個共同基準上進行；透過說明、界定，同時也在導出本論題的研究範圍與研究進路。

關於「新世代」、「詩人」、「場域」、「書寫」諸語詞的說明，分述如下：

一「新世代」

文學發展的進程是漸變性的，它有其自然交疊的部分，不可能有截然的斷落劃分，但爲了研究某一時空背景中的書寫特質，標示一個像「盛唐」這樣的時間斷限來探析這一時代的文學面目是有其必要的。

然而，關於盛唐的斷限，歷代批評家的劃分意見雖然略有差異，但其名項不致被挪置，換言之，唐就是唐、宋就是宋；與之不同的是，「新世代」一詞因爲每一個歷史時期都有該時間點上的「新世代」，譬如就七十年代而言，當時的陳義芝(1953—)、渡也(1953—)相對於痲弦(1932—)而言，當屬新世代詩人之列，但是當時間推移到二十年後的現在，陳、渡已經是中生代裡的中堅詩人了。因此，要建構某個時間斷限上的時代典型也好，或是要標示出一個文學的世代，不得不遵從一個主觀上的認定，來規範性的確立討論對象。例如：簡政珍主編的《新世代詩人精選集》將新世代詩人界定爲 1949 年以後出生的詩人，而李瑞騰在《台灣詩學季刊》第 30 期的「新世代詩人大展」將新世代視爲戰後出生的第三世代(1965—)及第四世代(1975—)。相較之下，後者的認定方式是較接近目前這個時間點的，筆者原則上也是採用這樣的規範

方式。問題是，如果有某些詩人在中年以後才開始寫詩，在生物學上的年齡即使不符合筆者所認定的「新世代」，但從其書寫的場域和發表的時間來論斷，實又與新世代共同處於一個「小分隊」——在某些事件（或場域）中採取共同立場，例如網路社會的群聚（網路詩發表），就如同法國文學社會學家埃斯卡皮(Robert Escarpit)所觀察到的現象：「文學的世代在構成可數的群體即『小分隊』時，不同於生物學上的世代」²。因此，筆者在進行考察時也曾經考慮將這樣的寫作者列入研究對象之中，惟所謂的「大器晚成」事涉實際寫作年齡的問題。一個人如果在中年之後才開始發表作品，我們不能以此就推論：這個人也是從這個時間開始寫作的。又，這一小部分的創作者，有他不同於「新世代」成長背景中的時代環境。爲了在規範上有客觀的量尺，所以本文所採取的，仍是以創作者實際的出生年爲主，也就是以 1965 年以後出生的詩人做爲研究對象。但在方法上，爲探求新詩的發展趨向，本文也在量尺的刻度上前後求索，以比較世代與世代間的差異。

關於「世代」的論述，1965 年以後出生的這個世代，除了做爲一個主觀上的認定，來規範性的確立討論對象之外，事實上，在「世代」的標記上，它還具有一個不同於前一個世代的時代環境。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；1994 年政府開放有線電視系統；1998 年台灣個人電腦普及率由 1988 年的 4% 提升到 32.3%³。在政治上：1986 年「黨外」民運人士鄭南榕等人發起「五一九綠色行動」，以解除戒嚴爲主要訴求，揭開黨外人士爲時半年的街頭運動；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 年以後的台灣島內政治更是處於高度震盪之中。所謂的「多元」？本應指向多個源頭的共存共榮，但台灣的「多元」卻已然是整個社會的爭議，牽涉之廣，從教育體制、族群問題，到「台灣到底是什麼？」的問題，於是又延伸出一個認同／身份的問題。艾略特(TS Eliot, 1888—1965)曾經指出：「詩的世代大約以二十年爲一代……新的一派或新的風格，大概要這麼長的一段時間，方能出現」，但以羅青(1948—)對二

² 見 Robert Escarpit(羅伯·埃斯卡皮)著，顏美婷譯《文藝社會學》，台北：南方叢書出版社，1988，頁 28。

³ 電腦普及率一項，見於 1999 年 8 月 21 日《中國時報》之報導。

十世紀工業社會發展變化的觀察，則認為：「以資訊掛帥的後工業社會，迅速發達，各種現象變化愈來愈快：從二十年到十五年，到十年，到了現在，似乎每隔五年，就變化一次……」這也就是說，人們對世代交替的算法，已經有了新的基準。⁴ 因此文學「世代」的觀念也因社會的快速變動，在研究的必要性及急迫性方面都較前一個世代容易引起關注。

二、「詩人」

本論題所稱之「詩人」，指的是以書寫「新詩」此一文體為主的創作者；如為今人，但所發表以舊詩為主者，則不在本論題的研究範圍之內。而「新詩」這個名稱，所指的是：從胡適 1919 年發表〈談新詩〉一文之後，「打破五言七言的詩體，並且推翻詞調曲譜的種種束縛，不拘格律，不拘平仄，不拘長短」⁵的白話自由詩。

至此，「詩人」一詞仍有待釐清的是，文學固然是以文字書寫的形式存在，但在電子媒介的快速發展下，「書寫」這個行為實已超越紙筆之外。大大小小的文學網站、個人網頁，使得「書寫」與「發表」合而為一，在舊有的發表機制之外，「詩人」在網路上的存在，又劃出了一個時代性的書寫場域。關於這點，白靈(1951—)在〈一九八九以後〉⁶一文中的觀察是：

一九八九以後十餘載，已邁入二十一世紀，這其中最值得注意的「大變」當然是網路詩的流行潮，此一不可抵擋的趨勢使得「詩之平民化」立即實現，初始寫作年齡層立即下降至十二、三歲，以台灣詩學季刊於創刊十週年(一九九二至二〇〇二)後改以「網路創作版」進入網路世界為例(二〇〇二)，半年之間由詩作者自行刊佈於網頁上的詩作即多達三千首以上，比十年四十期的詩刊投稿者還多，令人瞠目結舌。幸而這其中有米羅卡索(蘇紹連)的細心篩選，精選後另刊於精華區，

⁴ 參見羅青〈詩與後工業社會：「後現代狀況」出現了〉，《詩人之燈》，台北：光復書局，1988，頁 239。

⁵ 胡適〈談新詩〉一文見於《中國新文藝大系·文學論戰一集》，大漢出版社，1977，頁 372—392。

⁶ 見白靈〈一九八九以後〉，《台灣詩學》學刊一號，台灣詩學季刊雜誌社，2003，頁 225。

以上現象所突顯出來的問題，至少有二：其一是利用網路從事寫作(發表)的人口確實不容小覷，但所謂的「幸而這其中有米羅 卡索(蘇紹連)的細心篩選，精選後另刊於精華區」，就這樣的選詩機制而言，無非也宣告著網路作品的良莠不齊，而到底網路作品的文學性有多大？這將是筆者要在以後的章節中探究的問題。其二是就文學傳播而言，網路詩人扮演了什麼角色？這同樣也是本論題所要研究的對象。因此，本論題所稱之「詩人」，不單指活躍於平面媒體上的創作者，更含蓋了網路詩壇。

在實際考察上，關於「研究對象」的清查，筆者採交叉比對方式，從報紙副刊、詩刊、報系文學獎(聯合、中時)、縣市以上公辦文學獎、年度詩選、文建會「當代文學史料影像全文系統」(<http://lit.ncl.edu.tw>)、重要文學網站乃至《網路詩選》中去搜羅新世代詩人的資料。上述資料多數附有作者簡歷可供察考，筆者從中列出在創作資歷上較具成績的新詩創作者，整理、彙編後(如「附錄一」)，以此做為進行作品特質研究的重要參據之一；而作品的發表，則又涉及各活動場域書寫取向的探討；凡此，都將在第二章以後一一分析、論述。

自 1965 年以後出生的新詩創作者當然不止筆者所列的六十六人，但可以肯定的是這六十六人在創作資歷上是較具代表性的。

三、「場域」

「場域」(field)是布迪厄(Pierre Bourdieu)社會學的一個重要概念。大大小小、各門各類的「場域」，我們可以說台灣是一個場域，日本也是一個場域；宗教是一個場域，科學又是另一個場域；藝術場域、法律場域、文學場域，或者由文學再細分的散文、小說、新詩各個場域，然後各文類也可再分為學術場域、發表場域、……。也就是說，「場域」可用以界定研究範圍，它是一種建構研究對象的方式，「一個場域可以被定義為在各種位置之間存在的客觀關係的一個網絡(network)，或一個構型(configuration)」⁷，筆者援用此概念來建構本論文所要觀察、分析的詩人場域(特別是指發表場域)，主要

⁷ Pierre Bourdieu 著，李猛、李康譯《實踐與反思》，北京：中央編譯出版社，1998，頁 134。

還因為它具有「空間」(space)一詞以外的學術意涵，這些意涵正好也是新詩發表場域的特性：

(一) 場域之間有連動關係。「它迫使我們考察世界的界限在哪？它是如何與其他場域發生聯繫的，與哪些場域發生聯繫？在何種程度上發生聯繫？」⁸，也就是說，藉著「場域」的界定，一方面把研究對象分離出來，一方面同時又是一種聯繫性的概念。放到本論文的研究範圍而論，把研究對象分離出來，便分出平面發表空間、文學獎、網路詩三個大區塊，以及這些大區塊含蓋下的小區塊，而這些區塊(場域)之間是具有關聯性的。諸如，平面發表與網路發表的消長關係、文學獎的影響力、副刊與詩刊的連動性等等，這些都將可在第二章的論述中，一方面觀察個別場域的現象，一方面又能探析他們彼此的連動性。

(二) 它具有資本(利益)和權力關係。「佔有這些權力就意味著把持了在這一場域中利害攸關的專門利潤的得益權」⁹，因此在權力、利益的運作下，在場域內的人(或機構)必然會產生半自主性或非全自主性的現象，或相互妥協，或受人支配。布迪厄甚至直接指出：「藝術家和作家，或者更一般而言，知識份子，都是『支配階級中的被支配集團』」¹⁰，放到本論文的研究範圍而論，新世代詩人必須辨別出這些場域特有的資本(利益)形式和權力關係，「而要構建特有資本的形式，就必須知曉場域的特定邏輯」¹¹，此邏輯「在經濟場域來說，生意就是生意」¹²，它不能否定物質利益的法則；在出版界、報紙業同樣也是一樣有它的邏輯，它們的邏輯影響了作家，更影響了新世代詩人在文學場域的開展。

四、「書寫」

「書寫」的進行，理當有著「書寫行爲」所期待、所希冀追求，以達到某些目的與效果。從「寫什麼？」到「如何寫？」，這些目的與效果的自我經營，在形式方面，當一個時代漸趨多元與複雜，新世代詩人所要表現的都較

⁸ 同上註，頁 151。

⁹ 同註 7，頁 134。

¹⁰ 同註 7，頁 143。

¹¹ 同註 7，頁 147。

¹² 同註 7，頁 134。

前一個世代複雜得多，當新內容要求新形式，他們會趨向以什麼形式來承載自己的思想。在題材內容方面，新世代詩人並不是成長在飽含歷史題材的一代，然而面對自身所處的時代氛圍，面對「多元」中的各個「元」都自我表述的時候，在複雜而片段的時代他們都寫些什麼來求取自身心靈的完整。在語言方面，他們如何拓寬語言使用的範圍，展現新的語言和高度的創意。而幾位在技巧方面較為成熟的新世代詩人，又是以什麼樣的意象來體現主體情感；以什麼樣的文字來擴大詩的張力，使之詩的內涵和外延性並俱；以什麼樣的分行斷句方式來經營節奏感、時間性。凡此種種，對於詩的經營，在不同的發表場域、不同的個人風格，都有著不同的書寫特質，但其現象所呈現的書寫走向是可以分析的，文學內涵與價值也是可以探究的。

筆者在清查名單時發現，有些在五年前「以量出名」或「以獎勝出」的年輕詩人有不少已經淡出詩壇，這除了是創作持續力的問題，也是詩壇現象的一個考察點。新世代詩人所面對的，不只是身為寫手如何勝出的問題，還有如何擠身副刊、詩刊版面的問題。達於某種層次之後，還有詩集的結集出版與流傳性的問題。於是，「書寫」的進行，也因應著他們面對書寫環境的變遷而產生。

本研究除在第三章中以整體新世代詩人所呈現的書寫特質進行探討，第四章更標舉出風格各異而羽翼(語意)飽滿的四家，做為進一步的選樣，做為細部的個別研究對象。他們依年齡排列分別是：李進文(1965—)、紀小樣(1968—)、鯨向海(1976—)、林婉瑜(1977—)，此四人之作品彼此間有著鮮明的旗幟，同時也分屬不同的詩社或不同的書寫場域。其中李進文和紀小樣分屬「創世紀詩社」和「笠詩社」，是新世代詩人當中，少數幾位有加入元老級詩社者，同時也是各該詩社新世代同仁當中，創作力最為豐沛者(見附錄一)；鯨向海活躍於網路，目前更悠游於平面場域；林婉瑜獨有的風格與創作成績可謂是「六年級」¹³女詩人的代表；此四人所屬文人圈中的集團性格自是有所區別，其風格、技巧及美感經驗將在論文之中分節探析。

至於本論題的研究價值，關於類似以青年詩人群體為主的研究，前人研

¹³ 目前我們用以區分世代的熱門名詞「五年級、六年級……」，起源於 PC home「個人新聞台」(<http://mypaper.pchome.com.tw>)當中的「新聞逗陣網——五年級訓導處」六位台長在網路上發表的作品付諸平面出版後，這本名為《五年級同學會》的作品集，開啓「年級風」在媒體上蔓延。(參見莊琬華〈新作家之路〉，《聯合報副刊》2003年4月29日。)

究的成果規模較大者有大陸學者古繼堂的《台灣青年詩人論》¹⁴。其論述主要是以風格上的歸類來開展全文，在 1949 年到 1960 年間出生的詩人當中，按「思想意識濃鬱的詩群」(四家)、「現實主義傳統的接續」(四家)、「鄉土的戀歌」(四家)、「現代的再出發」(四家)、「後現代的挑戰者」(三家)、「女性的嫵媚」(八家)，縱論該時間點上的青年詩人二十七家。但筆者認為時至今日，1965 年以後出生的詩人群，從樁腳政治到網路社會；從聯考制度到多元入學；從效忠領袖到銅像一夕崩散；在文化想像上的裂變，文字也隨之體現在豐富主題意涵的書寫與變異文學性格的延伸，同樣的模式已不適用於放在快速變革中的新世代來逕行歸類，因此筆者採取的是不同的研究進路，特別是在觀察、論述當前的書寫場域上，是《台灣青年詩人論》未予處理的部分。

《台灣詩學季刊》曾在第三十期(2000 年 3 月)以專輯方式推出「新世代詩人大展」，並在第三十二期當中大幅刊載相關之評論暨觀察報告，這無疑也是當代詩史建構中的一環。類似的研究，1998 年簡政珍主編的《新世代詩人精選集》精選 1949 年後出生詩人十二家，收錄當代詩作一萬五千行，尤其在卷首的序：〈由這一代的詩論詩的本體〉及入選作家作品所附的個別評論所探討的也是這個課題。

上述的《新世代詩人精選集》乃改編自書林出版社 1990 年版的《台灣新世代詩人大系》上、下二冊，選列十二家並增補部分新作及資料。本研究計畫則更進一步論析 1965 年以後出生的新世代詩人作品，就年代的分割而言，和《台灣詩學季刊》「新世代詩人大展」專號是相同的。就研究範圍而言，則又跨越「書林」兩版，往後推至當前之書寫環境，尤其在詩人各個發表場域上，諸如：平面上供以發表的報紙副刊與詩刊及個人詩集的出版情形、文學獎的潮流與影響力、網路詩的探討等，將場域及作品一一進行特質分析。預期對當前詩壇現象能有更廣泛而深入的探析。

也就是說，本文雖以新世代詩人書寫走向為研究，最終的研究價值則在於觀照新詩的後期發展，進而為「詩」尋求未來的多種可能。儘管「新世代詩人」其書寫策略，就時間的軸線而言，做為本論題之研究對象，其個人「詩觀」有因時間改變而改變的可能；但，不管變與不變，其骨節(書寫策略上的脈絡)都是台灣新詩發展上一個很重要的環節。新世代詩人不管是

¹⁴ 古繼堂《台灣青年詩人論》，1994 年由大陸湖北省武漢出版社出版，1996 年四月授權台北人間出版社出版。

承先啓後，還是革先啓後，總要讓新詩繼續和現實辯證，繼續存在於新的世紀，甚至漸漸從隱退的書林當中走出來；哪怕，今天之前它還是小眾。

第二章 詩人場域的拼圖

第一節 平面發表場域

現代文學的傳播總是有一個中介物，透過中介物這樣的介面，作者與讀者才能連結在一起。於是，「發表」對創作者而言，可謂是「儀式的完成」，羅伯·埃斯卡皮 (Robert Escarpit) 說：

發表作品，也就是通過將作品交給他人以達到完善作品的目的。為了使一部作品真正成為獨立自主的現象，成為創造物，就必須使它同自己的創造者脫離，在眾人中獨自走自己的路。¹

但「將作品交給他人」這樣的「儀式」，在平面發表場域，特別是報紙副刊、出版社，「儀式」又非創作者自身所能完成，它是創作的外圍部分，是一種「確保中介物的運作的『機構』形式，它同時具有技術、社會和經濟的性質。」²此「機構」就新詩創作者而言，由於讀者的「小眾」，「機構」為維護自身的經濟性，能提供的發表空間實屬有限。詩人如何在有限的發表空間中，一方面受制於中介物自身的特性，一方面又求取自身的完善？以下筆者將先就各個平面發表空間的書寫環境切入，一探其中的文學現象。(並利於下一章，另外一個層次的展開，以探求新世代詩人所展現的文學風貌)

一、報紙副刊

廣義的「副刊」指的是平面紙本媒體在傳播時事的「正刊」以外，附帶發行的版面，他雖然未具有即時的新聞效果，但卻符合傳播學者德弗勒和鮑爾—洛基奇(M.L. De Fleur & S. Ball-Rokeach, 1989)所指「大眾傳播對社會的真正意義，並不在它對具體接受者的即時效果，而在於它對人類文化和社會

¹ 見 Robert Escarpit(羅伯·埃斯卡皮)著，顏美婷譯，《文藝社會學》，台北：南方叢書出版社，1988，頁 45。

² 同上書，頁 61。

生活組織所產生的間接的、微妙和長期的影響」³，一般而言，「副刊」正發揮了這樣的效果與影響。然而時至今日，自 1988 年報禁解除之後，新報如雨後春筍般紛紛誕生，報界之間激烈的短兵相接，隨著報紙的張數與內容無限擴充，受到壓縮的是稿費支出過高的副刊，尤其是以刊載文學創作和文化議題為主要內容的版面，這個版面有人稱之為「狹義的副刊」⁴，也就是本論題所稱的平面發表場域當中，一個尚可提供新詩發表的報紙空間。但是，當「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。」⁵ 又「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」⁶，於是這個空間不再是報業市場進行角力時的寵兒，但是報業為了維持自身的文化格調，對於「視之為無用」的副刊又不能全然棄守。那麼，從事副刊編務者如何應對整個社會在閱讀習慣上的改變呢？陳義芝說：

在戰術上，副刊編者因應新世代閱讀習慣，必須削減文字總量，使讀者沒有閱讀負擔，不致畏難而逃。回顧二三年的《聯合報》副刊，還有三項具體的做法可言：一、大量舉辦全民參與的小型徵文（篇幅大約三、五百字），例如：「我很想你」徵文，二、大量與社外機構合辦大型活動，為副刊在文化界發聲定位，例如：主辦白先勇《孽子》學術研討會，三、創造現代性符號，賦副刊內涵以新的形式包裝。例如：結合網路調查的「E 時代閱讀品味專題」，結合出版、提倡奈米（nanometer）實驗的「最短篇」寫作，開闢年輕作家每日見報的「閱讀新享受」及「青春接力賽」帶狀小欄。⁷

上述的看法可以看出副刊在經營上的取捨：一方面不能完全偏離大眾，一方

³ 見 M.L. De Fleur & S. Ball-Rokeach 著，杜力平譯《大眾傳播學理論》，台北，五南圖書出版公司，1991，頁 223。

⁴ 關於「狹義的副刊」及「廣義的副刊」的論述，參見向陽：〈繽紛花編繪浮世——報紙第二副刊的文學傳播取徑觀察〉，《文訊雜誌》190 期，2001 年 8 月，頁 46-49。

⁵ 見陳義芝：〈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 2 月，頁 26。

⁶ 同註 5。

⁷ 同註 5，頁 27。

面又要留住各個分眾的礦脈。如此，現代詩做為分眾之一，表面上似乎是不會被副刊排除在外的，只是，比起其他分眾（小說、散文、繪本……）現代詩又居於小眾之中的小眾，「機構」（副刊）為維護自身的經濟性，能提供的發表空間自然有限。

另一方面，新世代詩人要與前行代詩人共享版面，在有限的資源分配下，「名氣」不如前行代詩人的年輕詩人們，唯一能在這塊小如分租來的園地裡與前行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。事實上，太冗長的詩，也只有中堅詩人或者前行代詩人才有被採用的可能。筆者以《聯合報》九十一年全年所刊載的新詩做統計(如「附錄二」)，在「聯合報副刊」全年所發表的 187 篇新詩裡面，屬新世代詩人發表者計有 19 人 33 篇，除卻應「文學獎」徵文的行數限制必須逼近 40 行的得獎作品之外，其它在副刊上循一般投稿管道發表的作品，它們平均的行數只有 19 行。比起余光中(1 月 30 日)39 行、羅智成(2 月 11 日)54 行、林泠(5 月 21 日)66 行、楊牧(7 月 18 日)180 行……，甚至是「跨界演出」寫詩的小說家陳映真、電影導演蔡明亮也分別以 82 行(1 月 5 日)和 116 行(2 月 25 日)的長詩在副刊版面上以他們的公眾性或是詩以外的分眾為副刊尋求賣點的同時，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；且真正能通過編輯權力運作而將作品發表在該年度的「聯合報副刊」上的新世代詩人也只有 19 人。這 20 行以內的詩就像是一個小房間，它不大，但正符合副刊規劃下的：「因應新世代閱讀習慣，必須削減文字總量，使讀者沒有閱讀負擔，不致畏難而逃」；而對於這 19 位新世代詩人而言，更重要的是，是否擁有進門的「鑰匙」，所謂「鑰匙」無非是文字的鍛造、文學圈的溶入，甚至是主題和內容的政治正確。這些要件，在「狹義的副刊」這個場域，其它報的副刊同樣也不例外。

除了《聯合報》的「聯合副刊」之外，尚有《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

關「台灣日日詩」專欄，登載的詩量最豐。筆者將「行政院文化建設委員會」《2002年台灣文學年鑑》的「報紙副刊發表作品分類要目」⁸逐一檢索並統計如下：

報別	聯合報	中國時報	自由時報	台灣日報	台灣新聞報	中華日報	中央日報
刊名	聯合副刊	人間副刊	自由副刊	台灣副刊	西子灣副刊	中華副刊	中央副刊
篇數	187 篇	84 篇	136 篇	350 篇	298 篇	71 篇	187 篇

上列七個副刊，一年有 1313 篇的發表量。只是這塊文學版圖，是由許多不同版塊組成的，中間難免存在著差異。

在「文字的鍛造」這個面向來說，通常副刊對於文字的要求，對應在報紙發刊規模的大小上。大報在資源較多，能見度也較高的情況下，自然容易吸引創作者投稿。但相對的，對於一個剛開始想對外發聲的青年詩人而言，如何擠身其中便是一個大問題；於是，除非書寫者能快速溶入台北文人圈當中的權力中心，否則他們往往會先從小報開始，一方面自我鍛造，一方面以發表量來吸納外界的注意，之後再晉入較大的媒體，甚或選入《年度詩選》。這樣的例子，以王宗仁(1970—)為代表，王宗仁在八十九年一年當中，計在台灣時報、台灣新聞報、民眾日報等副刊發表了 57 首詩作，其中台灣時報更高達 28 首之多。

在「政治正確」這個面向來說，「政治正確」在六、七十年代的美國，本指民眾在習以為常的語言中有些「歧視」的產物，透過教育人民之後，糾正（改變）這樣的語言習慣。這些歧視主要是在種族問題上，後來也在婦女運動的領域發生。而在本論題之下，主要是指某種與官方立場相呼應的意識形態，這個意識形態造成書寫者在文字的鍛造之外，除了必須溶入不同的文學圈，並且還要在「主題及內容的正確」的考量下調整自己的投稿策略。譬如：「二二八」此一敏感話題，在挑動詩人神經的同時，寫作者最有可能尋求發表的場域，莫過於《台灣日報》的「台灣日日詩」，實際上我們在檢視媒體時，也很容易發現像〈未亡人——記訪二二八受難者家屬〉⁹這類為受難者發聲的作品出現在《台灣日報》；而同日的《中央日報》則配合著 2004 年總

⁸ 檢索網址：<http://www4.cca.gov.tw/2002/PuPaper/Pupaperall.asp>

⁹ 〈未亡人——記訪二二八受難者家屬〉見 93 年 2 月 28 日《台灣日報》副刊，作者呂美親(1979—)。同樣在「二二八」前後發表於《台灣日報》副刊的新世代詩人作品另有李長青的〈二月曾經〉(92 年 2 月 26 日)、筆者的〈在和平的長廊讀畫——讀陳澄波先生〉(90 年 2 月 26 日)等等。

統大選國親兩黨候選人「以文藝為主訴求的『千萬人心連心——台灣人的願望』晚會」¹⁰其中的「詩人劇場」單元，刊載了當晚即將用於朗誦的百餘行長詩——白靈的〈當繩索把一張帆向上拉升〉，詩的最後幾句說：

既然擁抱了人民，就擁抱所有族群

當繩索把一張帆向上拉升

我們是那繩索裡的一根絲

一條線，跟無數的絲線緊密地糾纏

當繩索把一張帆向上拉升

當一張帆把台灣向上，拉升

正如詩句所言：「既然擁抱了人民，就擁抱所有族群」，這與其說是白靈的聲音，不如說是《中央日報》所要的聲音，它隱藏著某種政治訴求，於是形成同日兩個不同陣營的副刊都有著鮮明的色彩。由此可見，文學很難獨立於政治之外，報業本身的政治立場也主導著副刊的選稿方向；所幸，這個選稿方向與色彩，在副刊守門員一定的文學素質之下，最後呈現出來的，並非全都是赤裸的政治，像「台灣副刊」的「台灣日日詩」便是穿著「現實主義」的蓑笠，讓關懷本土、著墨於社會寫實的作品找到發聲的場域。因此，新世代詩人在投稿策略上，就「政治正確」這個面向來說，仍然不可忽略主題及內容的正確。

二、詩刊

詩刊是詩人「平面發表」的第二大場域，所謂「第二」不純粹是指發表量，它同時也意味著投稿策略上的第二選擇，其原因和詩刊的特質有關。詩刊有哪些特質呢？首先，它的組成是由一群熱愛詩的分子集資為「無給職」的「同仁」體制，而集資的目的主要在於維持詩刊能在期刊的模式下按期出版發行，久而久之，詩刊的順利發行與否，漸漸變成了同仁之間的一種歷史

¹⁰ 見 93 年 2 月 28 日《中央日報》副刊。

感，甚至形成一種集團性格；而做爲一個創作者很容易就能從中辨識一個詩刊在歷史感的驅策下所留下的規模¹¹，或者從中選擇一個在集團性格上和自己創作風格較近的詩刊。但由於詩刊畢竟是期刊形式，快則二個月一期(如《笠詩刊》)，慢則半年一期(如《台灣詩學》學刊)，它很難達成短時間內再次發表的要求，更沒有像報紙副刊那樣有著廣大的可能讀者，再加上同仁刊物因限於人力，對於來稿作品的刊用與否往往不予通知；於是，投稿者如果仍對詩刊寄予厚望的話，那無非是詩刊在選刊詩作方面的「專業性」，這一點是可以不受到「以消費爲導向」的牽制的。

不被消費導向所牽制的結果，詩可以前衛、可以實驗，也可以純粹只爲詩人相互間的作品集結。筆者觀察發現，詩刊所刊載的詩，一般都較自由，尤其從下列二個方面來看，自能觀察出詩刊對新世代詩人的助益：

(一) 篇幅較報紙副刊大

正如喬禽(1930—)所言「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；……」¹²，就第二個功能而言，我們在檢視喬禽所屬的《創世紀詩刊》時，確實可以發現《創世紀詩刊》不吝於培育下一代的做法，譬如「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，並加以評介性的文字介紹，這樣隆重的看待，在報紙副刊是沒有的。

除了專欄式的個人作品展示之外，一般而言，詩刊也較能容許長詩的刊登。統計 2003 年四期的《創世紀詩刊》共發表了 195 篇詩作，其中不乏像鯨向海(1976—)：〈我的快樂需要人提醒〉¹³、羅浩原(1977—)：〈夜訪中和緬甸街〉¹⁴這類超過 40 行的作品；以同樣的方式再檢視其他詩刊，同樣的也很容易的在《笠詩刊》中找到像丁威仁(1974—)〈天堂的鎖〉¹⁵這類篇幅較大的詩作；然而前述的幾位新世代詩人若有 40 行以上的長詩，也只在詩刊中才能覓得，顯見，詩刊較報紙副刊能容許長詩的刊登。

¹¹ 例如創刊於 1954 年 10 月的《創世紀詩刊》將於今 (2004) 年屆滿 50 週年。

¹² 見《台灣現代詩史論：台灣現代詩史研討會實錄》，文訊雜誌社，1996，頁 649。

¹³ 見《創世紀詩刊》136 期，2003 年秋季號，頁 56-57。

¹⁴ 見《創世紀詩刊》135 期，2003 年夏季號，頁 56。

¹⁵ 見《笠詩刊》226 期，2001 年 12 月，頁 24-25。

(二) 容許前衛與實驗精神

在版面配置上，刊載詩作、詩論是詩刊的職志，它是詩刊存在的目的。但是在副刊此一場域，「詩」並非副刊之所以為副刊的必要條件，加上詩的形式句構長短不一，編輯人員在版位的配置方面必須配合版面，技巧性地鑲合小說、散文等區塊。因此，如果詩稿本身分行與斷句的方式特別怪異，或為表現上的考量需要橫打或直打時(譬如圖像詩或一字一行而中間拉長的詩)，為了免於突兀，能在副刊發表的機會實屬不大。於是，我們能搜羅到圖像詩的地方，絕大多數都是在詩刊。

又，除了圖像詩之外，以下這首〈海殤——真正的弊案，只有那些斃命的人，才知曉……〉¹⁶，全篇以注音符號的鋪排來突顯事件本身所隱藏的陰暗與不義，這不但是作者的巧思，也是詩刊容許前衛與實驗精神的一種展示。於是詩得以，以其刻意安排下的符碼說：

ㄟ ㄆ ㄅ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ
ㄏ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ
ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ
ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ
ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ
ㄟ ㄟ ㄟ

ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ
ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ
ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ
ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ
ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ
ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ
ㄟ ㄟ
ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ
ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ
ㄟ ㄟ ㄟ ㄟ

¹⁶ 紀小樣〈海殤〉發表於《笠詩刊》221期，2001年2月，頁60-62。

此詩似乎在告訴我們：注音符號可以拼出我們想說的話或還原為華文，但真相卻很難還原。按作者詩中所述，事件的主角當為尹清楓上校，「親愛的摩西上校／這一次，你要怎樣帶領我們／渡過／正義退潮而波濤洶湧的／台灣海峽」。尹為基督徒，受洗後所取的教名為「摩西」，作者遂援用此一事典，暗諷諸神列聖對真相的無力感，「親愛的上校／真相是遇水即溶的／沉溺的小船」。由此看來，在書寫策略上，詩如何寫？外在的形式不是問題，問題在於形式上的設計是否能和內容互釋互彰，同時也要顧及發表場域為何？

對新世代詩人而言，他們由此取得發表場域的難度相對比副刊低。因此，即使在沒有稿酬的情況下，透過詩刊來發表作品仍不失為主要途徑之一。關於這一點，新世代詩人與前一代的詩人並無二致，若說有差異，只在創辦詩刊的熱忱上：像八〇年代中期那樣詩刊群起的年代，在新的世紀裡，筆者再也沒發現有哪一群新世代詩人仍能保有《四度空間》、《新陸》、《地平線》、《曼陀羅》等詩刊，由詩社同仁自掏腰包維持詩刊獨立運作的盛況，甚至像田運良(1964—)，一個人就是一個詩社，自行邀稿、組稿，排版印行《風雲際會》詩刊。

既然詩刊對詩人來說有著較大的空間可供發揮，那麼，在九〇年代(1990—)以後為什麼詩刊的盛況不再復見呢？其中的原因，除了十年的經濟蕭條讓原本就缺乏資源的同仁刊物無以為繼之外¹⁷，網路的興起，更讓數位化的即時發表成為起而代之的詩人場域。關於這個現象的探討，將留待第三節再予探析。

三、個人詩集

以筆者對「新世代」一詞在時間斷限上的認定與規範，筆者所稱的新世代詩人，目前都在四十歲以下。其中年紀稍長的「五年級生」(1961—1970)，

¹⁷ 財力短缺的現象不單是發生在八〇年代中期新起的詩刊社群，連老字號的詩刊也在文建會停止補助之後紛紛告急，暫時以縮減頁數或加強募款來應對。2002年8月26日《聯合報》：「大環境不景氣，政府預算縮水，原本就屬弱勢的純文學率先成了棄嬰？文建會施行數年的優良詩刊、優良文學期刊獎勵辦法，今年宣告取消，讓原本屬小眾的詩刊經費捉襟見肘。創刊十年的『台灣詩學季刊』，甚至面臨半停刊……『創世紀』將減張度過難關。」

由於時間的冶鍊，最後能穿越家庭、婚姻、工作等因素仍持續創作者，自然相較於多數仍處於在學階段且青春勃發的六、七年級生少。以這樣的創作人口結構來看，目前正積極將自己作品結集出版的新世代詩人，他們又以三十歲不到的年輕世代為主。那麼，這群人生歷練與創作量都還未累積到足以確認風格的世代，將自己作品結集出版的動機與意義何在？楊寒(1977—)在《與詩對望》這本詩集的〈自序〉中說：

我一度以為，詩與時間，愛和生命是這迷宮旅程裡最奇特的寶藏。但我無法確定那些，真正肯定那些，畢竟那些可供確定的記憶還需要建構，而一些已完成的記憶又彷彿尚未熟悉。需要編輯，選擇，讓一些日月年歲決定是否淘汰。一些真正可以記述的也許就可以那麼應然的確定下來，可以確定下來能夠看見詩，能夠看見愛，看見你的模樣。

楊寒反覆低迴，說是記憶還需要編輯，選擇。但最後仍以詩集的姿態先行確定青春的記憶，再讓歲月來決定是否淘汰，所以我們才得以「看見你的模樣」，所謂「你」，指的是詩，故曰：與詩對望。而對望所傳達的，正是一種對詩的深情。

然而按「國家圖書館」各年度書目資料筆數統計¹⁸，每年新圖書出版的筆數：1989 年全年還只有 6,802 筆，到了 2003 年其擴增的速度，僅僅一年就有 43,585 筆。但這種擴增的速度並非代表詩集的出版也搭上了出版線，反而是在市場排擠效應下，非文學類書籍的市場規模排擠了純文學類，而純文學類書籍當中又以詩集最不具有市場規模，在供給法則的支配下，每年新圖書出版數量的擴增，反而是詩集出版市場的再次壓縮。又，書局的櫃位在有限的陳列空間下，必然採取汰弱換強方式，讓具有市場規模的商品有效地陳列展示，以達到銷售的目的，但大量出版品的推陳出新，造成陳列空間的不足，因此必須採取輪動下架方式，當出版品的筆數愈多，輪動下架的數度就愈快，因此不被列為暢銷商品的詩集往往都上架沒多久便悄悄下架，造成詩集在架位上能見度的降低。

羅伯·埃斯卡皮：「在了解作家的時候，下面這一點不能等閒視之：寫

¹⁸ 檢索 <http://lib.ncl.edu.tw/isbn/index.htm>

作，在今天是一種經濟體制範圍內的職業，或者至少是一種有利可圖的活動，而經濟體制對創作的影響是不容否認的。在理解作品的時候，下面一點也是要考慮的：書籍是一種工業品，由商品部門分配，因此必須受到供求法則的支配。」¹⁹這樣的看法基本上是合乎市場法則的，但放在詩集的出版上，便注定了——缺乏閱讀(消費)者的詩集，除非是有特別的機緣²⁰，否則只能循下列三個途徑之一：

一是服膺於「經濟體制對創作的影響」，配合出版社更動發表策略。例如，曾獲「時報文學獎」新詩首獎的李宗榮(1968—)第一本詩集《情詩與哀歌》²¹的出版，內頁便佐以相當比例的散文體來吸收詩以外的讀者，並透過解讀式的文字來引領讀者閱讀。因為出版社的投資風險和費用是一次承擔的，為符合「讀者導向」²²，以讀者的需求為其經營策略，真正「俯首貼耳」的人恐怕是作者，作者不得不接受出資者的建議「挑揀出最符合這些讀者大眾的消費需求的作品」。²³

二是尋求戶籍所在縣市文化中心(文化局)或文化建設委員會(國家文藝基金會)的獎助出版。按筆者針對新世代詩人詩集出版進行編目(如附錄三)，所整理統計的資料顯示：陳謙、吳錫和、紀小樣、吳東晟、陳明進、王宗仁都先後在縣市文化中心(文化局)徵求「縣籍作家作品輯」的行政業務下，完成詩集的結集出版。這種出版管道的優點是能保有創作者最真實的藝術呈現，但因為政府出版品往往缺乏「商品」應有的銷貨點(書局)，實際上能被讀者閱讀到的機會實屬不大。而另一個性質相近的方式是向「國家文藝基金會」(或「文建會」)提出「文學類出版補助計劃」，透過評選委員審查的機制，申請出版補助，像紀小樣在已出版的六本詩集裡面，除了三本是由彰化縣文化中心(文化局)所出版之外，另有《十年小樣》、《想像王國》是在「文建會」的

¹⁹ 見 Robert Escarpit(羅伯·埃斯卡皮)著，顏美婷譯，《文藝社會學》，台北：南方叢書出版社，1988，頁8。

²⁰ 所謂特別的機緣，例如：「附表三」黃廣青的《受難前書》是復刊後的《現代詩刊》在1991年創立「第一本詩集獎」時的徵獎作品。零雨在《現代詩刊》復刊號第20期：「回顧六年中，有一、二事或可稍慰不安於萬一。一是叢書的設立，使一些優秀的詩集得以出版。……又陸續推出夏宇的《腹語術》、孫維民的《拜波之塔》，以及『第一本詩集』得獎作品——黃廣青的《受難前書》，……叢書的出版日後仍會繼續，鴻鴻已策劃數種，即將面世。二是『第一本詩集』獎的創立。這是由林冷首先提議，而由我執行完成第一屆的評審及出版工作，目的在發掘新秀並加以鼓勵。」(見零雨：〈從復刊第九期說起〉，《現代詩刊》，1993年)

²¹ 李宗榮《情詩與哀歌》，台北：大田出版社，2002。統計247頁中，散文體佔52頁。

²² 參見孟樊《台灣出版文化讀本》，台北：唐山出版社，2002年二版，頁88。

²³ 同註19，頁51。

補助下出版的。

三是獨立於經濟體制之外，走上自費出版的途徑；至於是否有利可圖，則更非詩人將自己作品結集出版的首要考量。這也是目前新世代詩人最普遍的出書方式，其中呈現的文學風貌也最接近新世代詩人在書寫策略上的特質。

就附錄三(「新世代詩人詩集出版編目」)我們可以觀察到詩集「自印」的趨勢正在年輕的一代，特別是在二十一世紀的開端由 1975 年以後出生的第四世代蔓延開來。曾經自費出版二本詩集的若驩(1977—)：

自己動手作 DIY 的樂趣在於，不必透過出版社，所有的出版細節或宣傳行銷都有自己來。從選詩、分輯、訂定詩集名稱、寫序、目錄、風格(含版面設計與版型設計)、送印、打樣、定價、宣傳、經銷全部都由自己掌控。詩集誕生的過程，也可以視為詩創作的一種延伸。為自己的詩作，結集整理，使自己的風格統一展現。²⁴

將「自己動手作」視為創作的一種延伸，或者「使自己的風格統一展現」，他所代表的都是詩集發表方式的高度自主性，而自主性所對照的正是新世代詩人講求個性化的一個重要面向；如果放到文本來看，則可以讓評論者循此軌跡，從中切入、探析，對其文本能有站在同一個文化層面上的理解。

走上自費出版的途徑，當然不是始於新世代詩人。楊牧的第一本詩集也曾經是這樣誕生的：

《水之湄》詩集的出版，得力於楊牧家人的幫忙。當時少有出版社願意出詩集，詩人們大都自費出版，以有限的管道流通。楊牧的第一本詩集是在父親的印刷廠印出來的。妹妹楊璞則幫忙校稿。詩集封面由雕塑家楊英風設計。當時印刷封面的色版，在花蓮老家保存了很久。直到一次颱風帶來水患，淹壞了色版，還有他從高中時候起和黃用等人的通信。²⁵

可見詩人自費出版由來已久，但不同於前的是：在影印機被普遍使用，及「誠

²⁴ 見 2003 年九月號《幼獅文藝》。

²⁵ 見張惠菁著《楊牧》，台北：聯合文學出版社，2002，頁 79。

品書店」建構出精緻文化印象的同時，新世代詩人在最小的預算支出下，類誠品文化的「手工書」也隨之醞釀而生，例如許赫(1974—)的《在城市，沒有人赴約的晚上》、侯馨婷(1971—)的《海豚手卷》。所謂的「手工書」指的是「自費自印」，它和一般所稱的「自費出版」仍有些許不同。我們從詩集的外觀上來看，「自費自印」一般都沒有 ISBN(國際標準書號)，書背也沒有可供識別的出版社名稱，甚至是影印後的裝訂之物；而「自費出版」雖然也是一種自費形式，但排版、印刷、發行大多都是在出版社的工作排程下進行，最後也有一個可供識別的出版社名稱及版權頁，因此作者若未提及，我們很難從中去識別書籍是否為「自費出版」。但，是否為自費出版，以及一本詩集的印(刷)數都不應該是評定一本詩集文學價值好壞的標準。而「訂在一起的幾疊手寫或印刷頁面折成的出帖」若不失為「精神著作」，以埃斯卡皮對於「書籍」²⁶一詞的界說來理解：書籍，無論是手抄、印刷，還是影印，其目的都是為了讓說的話重覆無數次，也為了讓說的話保存下去，排除一本書只為一個人而寫，那種沒有任何意義的出版品之外，「自費自印」的詩集也應視為「書籍」來看。但畢竟這類「書籍」缺乏流通管道(雖有作者採「寄售」方式於學區的書局陳列)，要完全搜羅納入研究，也恐不免有漏網之魚。然而，觀察此一現象，「自費自印」已足以證示新一代詩人在創作上所展現的生命力與韌性。

²⁶ 參見 Robert Escarpit(羅伯·埃斯卡皮)著，顏美婷譯，《文藝社會學》，台北：南方叢書出版社，1988，頁 10-11。

第二節 文學獎

國內文學獎²⁷的設置，迄二十世紀末（1999年）為止，報系主辦的「時報文學獎」已邁入第二十二屆、「聯合報文學獎」已進入第二十一屆，同時期在澎湖縣、苗栗縣、花蓮縣、台中縣、彰化縣、新竹縣、南投縣也各自創立「地方性文學獎」之後，文學給「獎」的風氣，可謂是在文學式微的年代掀起另一波風潮。

目前，前述幾個縣市文學獎仍將堂堂邁入第六年（屆），加上1993年就開始陸續起跑的「南瀛文學獎」（台南縣）、「竹塹文學獎」（新竹市）、「府城文學獎」（台南市），這些先後登場的文學競技，大大小小超過三十個以上的獎項名稱，其投入的文學資源，在新詩的部分已建構出為數可觀的文學資產。在這些資源與資產的背後，則隱隱透露著文學發展的軌跡。尤其新世代詩人在崛起的過程中，獎的挹注，往往是他們趕赴文學盛宴時一件不可或缺的禮服、勳章，它標示著一種來自文學「班底」（Equipe）²⁸的肯定，同時也是自我的肯定。對學生族群而言，獎的挹注，還關係到他們參加大學以上文學相關科系、院所，甄試入學時的重要積分依據。在大陸，更有所謂「新概念作文賽」²⁹，以「一等獎可免試升學」的方式讓學生直升北大、復旦大學等多所名校。

當文學給「獎」的風氣，在兩岸正方興未艾，且形成一種特有的文學機制之後，本節將觀察與關注的議題是：文學獎對新世代書寫的影響力。諸如，新世代詩人如何在這個文學場域上，以其世代的差異，提出一份能讓評審相互妥協的文本，從中勝出。乃至中間所牽涉的，在文學獎的評審機制下，參加角逐者如何去揣摩評審者的文學觀、呼應文學獎的性質（例如先行判斷「獎」

²⁷ 本節所稱之「文學獎」，為切合本論題所關注的新世代書寫場域，乃以「徵文」形式為主的文學獎為考察對象。因為「提名」形式（如：巫永福文學獎、賴和文學獎），主要作用於前行代作家，故不列入文中討論。

²⁸ 借用 Robert Escarpit 的概念，「班底」指的是作家集團。他們在文人圈中所掌握的文學權力往往型塑出一種審美的或有意識的文學標準，並在某些事件中採取共的立場，佔領整個文學舞台，有意無意地在一段時期內壓制新生力量的成長。（參見 Robert Escarpit（羅伯·埃斯卡皮）著，葉淑燕譯，《文學社會學》，台北：遠流出版社，1990，頁40-48。）

²⁹ 正當國內多元甄試入學方案的利弊在台灣本地爭論不休之際，「中國作家協會訪問團」於八十九年六月九日抵台，與台灣本地詩人張默、向明、白靈等人就兩岸文類發展現況交換意見，會中提到：「大陸作家協會所屬的『萌芽』雜誌與北大、復旦大學等多所名校，自去年起合辦一項『新概念作文大賽』，獲得一等獎的學生將可免試直升這些學校。最初，合辦的大學包括天津南開、華東師範、夏大等校，雖然一等獎只入選二十名，這些大學

的屬性是偏重地方書寫，還是較大格局的主題)，及得獎作品的書寫策略是否成爲次屆參賽者的效仿對象，進而形成一種書寫慣性或文學潮流。

一、報系文學獎

報系文學獎一般都以「兩大報文學獎」稱之，所謂的「兩大報」其指爲《聯合報》及《中國時報》。1976年《聯合報》徵選「聯合報小說獎」，以短篇小說揭開「報系文學獎時代」的序幕。二年後（1978年）「時報文學獎」正式設立，徵選小說和報導文學兩類。前者於1991年開始附設「新詩獎」，而後者在創立的第二年（1979年）就確立了新詩獎項。多年來，詩獎與文學獎的從屬關係，在主事者的堅持下，徵文獎項中的「新詩獎」從來不曾缺席。尤其最近五年，即使徵獎項目爲呼應大眾書寫，先後增設過「大眾小說獎」（聯合報）、「鄉鎮書寫獎」（中國時報），甚或經費短絀，2003年的聯合報文學獎只能以兩個徵文項目（短篇小說、新詩）來維持徵文屆數的不輟，但詩獎仍然存在。痙弦：「一般認爲詩是票房毒藥，在戒嚴時期甚至被視爲災梨禍棗，有副刊主編曾因登一首詩而下台。所以詩永遠是領導文學，詩獎成功了，也能帶動整個文學獎。」³⁰職是，爲了維繫——來自文學班底，一個有歷史傳承使命的「法統」，同爲詩人的「聯副」接班人陳義芝，支持詩獎的存在，是很容易就可以理解的。而對於新世代詩人而言，與他們自身關係較密切的，則是如何在這個文學場域上，從中勝出，從中得到這個文學班底的認同。

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。³¹

因此，文藝青年參加在角逐的過程，無不拿出「最大的本事、最大的想像力、

都搶著要，因爲它們『希望學校有作家』。」（見89年6月10日《聯合報》）

³⁰ 見陳義芝編《向時間下戰帖：聯合報文學獎1997卷》，台北：聯經，1997，頁226。

³¹ 焦桐〈兩報文學獎的風格與權力結構〉，收錄於痙弦、陳義芝主編《世界中文報紙副刊學綜論》，台北：文建會，1997，頁210。

最大的格局及最複雜的技巧」³²，參照評審「要」的，及自己「給」的起的，下定書寫策略。這個時候，歷屆評審的文學審美標準，自然就成了文學獎參賽者的重要路標；而「決審會議紀錄」正是觀察此一場域的風向球：

(一) 以「大」為前提

兩大報文學獎做為全國性大獎，評審對於得獎作品的期望，自然會以較高的標準來看待：

李魁賢認為這幾年的文學獎愈來愈多，他參與了相當多的文學獎評審工作，讓他不由得開始思考每個文學獎應有其特殊性。在各地方縣市所主辦的文學獎，比較要求作品內容具有地方特色，但聯合報文學獎是全國性的大獎，因此得獎作品應具有大的格局、或大的體裁、或大的敘述或是大的題目，總之，有個大的東西在裡頭。³³

當我們觀察「決審會議紀錄」時發現：儘管是從動輒四、五百篇的作品中晉入決審的十餘篇作品，甚至是最後得獎作品，仍有著或多或少的缺點，在決審會議上被提出來討論。雖然評審意見常見分歧，但綜合整理，仍然可以整理出幾個得獎作品的共同特徵，這些特徵在「決審會議」上也是最容易形成評審共識的。當中，「大」則是一個相當明顯的標記，同時我們也不難在得獎作品中檢視出這樣的共同特徵。

筆者彙整 1999 年至 2003 年這五年間，兩大報文學獎新詩類的得獎名單（如附錄四、附錄五）。得獎作品中，獲「時報文學獎」的〈家族演進史〉，雖然以「家族」為主旋律，但是整個「演進史」無疑就是台灣這個島嶼的近代史，詩中藉著族系關係與政治、人性的糾結，索引出島嶼活生生、血淋淋的共同記憶。同時，從該屆文學獎新詩組的「決審會議紀錄」刊載時所下的標題——〈龐大曲目，年輕調性〉，已透露出評審對該屆詩獎得獎作品的整體

³² 羅智成：「看了許多作品，但他對《聯合報》及《中國時報》所舉辦的文學獎還是有最大的期待。他認為兩大報的文學獎的確能吸引最強的創作者來參賽，……這兩大文學獎實在競爭太激烈了，因此參賽作品普遍都有一種像是『繳交畢業論文』的現象，參賽者為顯示自己的實力，把最大的本事、最大的想像力、最大的格局及最複雜的技巧都用進去了。」（見 2002 年 9 月 17 日《聯合報副刊》，〈繁華落盡見真美——第二十四屆聯合報文學獎新詩獎決審紀要〉）。

³³ 見 2002 年 9 月 17 日《聯合報副刊》，〈繁華落盡見真醇——第二十四屆聯合報文學獎新

印象，並為該屆得獎作品定調。而獲得「聯合報文學獎」的〈如果遇見古拉〉，寫的是阿富汗少女莎爾巴特·古拉，在飽受戰火之後，再度為美國《國家地理雜誌》攝影師所尋獲，其所憑藉的是一雙懾人的眼神，詩人以此為題材，楊牧說：「就技巧上而言，以『如果』叩問，之中便把人類所遭遇的巨大的創痛、恐懼、憂傷表現出來」³⁴，顯然本篇也是採取以大格局、大體裁、大敘述向報系文學獎叩關的策略。其它如：〈致一位南比克瓦拉族印地安少女〉詩涉人類學以及陌生族群的關愛；〈在母語時代〉從首句「母語攜帶著人類上升」開始就一路歌頌母語，將母語頂置到聖經、神諭同樣之位階；〈百姓〉具有磨合族群對立的「大」企圖，而平淡的語言適可呼應在仇恨的揚棄，立意深遠。

又，獲「時報文學獎」的〈一個無名氏的愛與死之歌〉、〈悼詩〉、〈狙擊〉，獲「聯合報文學獎」的〈告解〉、〈公寓生活〉也都有著生命的沉重，只是它們表現的手法不盡相同。職是，眼尖的參賽者以之效仿，形成這個場域的書寫慣性。但論及得失，報系文學獎或可說是純文學的「保育團體」，因為，在講求輕薄短小、八卦雜誌當道的時代，詩中的「大敘事」的精神，也只能在文學獎這個場域才較有擔綱演出的機會。

(二) 技巧的展現和語言的創新

進一步分析評審「要」的是什麼？我們可以發現，作品的優劣還是要回到作品本身，而評審的評審標準主要還是在技巧的展現和語言的創新上。所謂「技巧」不單是指修辭。從一首詩發端之初，最先設計的「聲音」，到意象的經營、語言的精確度與美學的效果都需要精鍊的技巧。

楊牧認為：「一首詩發端即刻，最先設定的技術條件(相對於主題歸趨之條件)，無疑，應該是聲音。所謂聲音，特指具有方向感的聲音，也就是帶著明顯的以及暗示的意圖，或以自己的內在為傾訴對象，或以外界人物為聽眾，無論雄辯，細語……」³⁵，在此，筆者所謂的「聲音」，則兼及詩的音樂性，諸如詩的分行與斷句所造成的外在節奏、句間意象濃淡所造成的內在節奏。

而在意象的經營方面，為了使人在感覺中產生一組真切鮮明的形象，進而將「過去的感覺或已被知解的經驗在心靈上再生或記憶」³⁶，詩人可以說

詩獎決審紀要〉。

³⁴ 同上註。

³⁵ 見文化建設委員會編印：《眾生》，2000年，頁24-25。

³⁶ 見韋勒克、華倫：《文學論》，台北，志文出版社，1976，頁303。

是人類藝術經驗的傳達者，此「傳達」往往是透過意象語來體現主體情感的。在《文心雕龍·神思》篇中首度使用「意象」一詞的劉勰說：「窺意象而運斤，此馭文之首術，謀篇之大端。」可見，詩人在構思「意象」的過程，在文學表現上是一個很重要的考察點，何況是報系文學獎。

羅葉的得獎作品〈告解〉便是以意象的創造來展現迷人的創意，讓詩在最尖拔之處嘎然收場：

然後我聽見高處有鐘聲敲響
枯木般的軀體在黑暗中站成一具
十字架，對著夜空張開再張開雙臂
戰慄地嘗試發芽、甚至開花³⁷

評審林泠認為此詩：「結尾處十字架開花的意象，十分驚人」。³⁸

另外，向陽也提出，詩在意象上的處理高明與否，百分之六十地決定了一首詩的優劣好壞，其次是語言。他說：「語言又分為兩個層次，一是語法，語法使用是否正確，這是表面的層次，另一個較深的層次是語言本身是否具有新的感覺，是否能從日常生活中創造出文學的、美學的新語言。」³⁹除此之外，向陽的第三點要求是「詩思」，這「詩思」按向陽的標準，作者的想法必須有突破前人體制和模式的意圖。相同的要求，在不同的評審場次，林泠也認為：「詩最重要的質素就是創新，要尋找的是某種新的透視、切入點和策略。」⁴⁰又，趙衛民說：「詩人必須是個語言蒐集者」⁴¹，可見，技巧的展現和語言的創新同樣都是致勝的要件之一。

(三) 長句在策略上的運用

如附錄四、附錄五所示，報系文學獎在公開徵選時都有明定行數上限，參賽者為了在強敵環伺之下取得最大的空間，無不以逼近行數上限為能事。因為，在詩質、技巧、創意、思想都具佳的情況下，作品要能勝出，三十行

³⁷ 此得獎作品見於 2001 年 9 月 18 日《聯合報副刊》。

³⁸ 同註 37，見「第二十三屆聯合報文學獎新詩類決審紀要」〈一場與繆斯的對話〉。

³⁹ 同上註。

⁴⁰ 見 2003 年 9 月 18 日《聯合報副刊》，〈預告詩的新時代——第二十五屆聯合報文學獎新詩獎決審紀要〉。

⁴¹ 同上註。

與四十行的差別就不單純僅是外在形式的問題了，誰所承載的思想內容多，往往也是勝負關鍵。於是，寫詩非但要寫到逼近上限行數，更要在單句上計較字數：

逼視歷史課本：國民同色的血液總安排在 5 月 13 日流出體外場地換在海對岸真理被騎劫的島嶼

陽具上堂的暴民踢開法律的鐵柵，把無政府主義的精液播種在一個不允許野狗般使用自己母語的少女子宮裡

（呂育陶〈只是穿了一雙黃襪子〉）

這樣冗長的句型，並非個案。白靈認為：『今年（1997 年）晉入決賽的作品散文化的情況很嚴重，譬如有一首詩只有二十行，卻有四百三十五個字，平均一行有二十一點七字，長句化傾向太重，有些一行甚至有二十八個字，一點詩意都沒有。』⁴² 而余光中更是數度疾呼⁴³。儘管得獎作品遣用長句的動機一再受到質疑，但句子拉長，除了是爲了容納較多的內容；對現代詩而言，則更利於繁複句型的演示⁴⁴，既奪人耳目又能「撐高」技巧。至於是不是真的「撐高」了，如果作品在語言、技巧上都經營得宜，且形式與內容也能相互呼應，或可給人詩藝精湛的印象；但不免發現有些作品在細讀之後，雖有龐大曲目卻也龐雜無章，繁複之中未能見其中心意旨。正如廖咸浩所言：「有挑戰性的詩可興起我閱讀慾望，但故作困難、求花俏而不精確的詩則容易被看穿」⁴⁵，但面對動輒四、五百篇的作品時，參賽者刻意在可以「分行」之處改以「斷句」處理，音節豐富、語言華麗、意象繁複的長句仍不失爲一種策略的運用，否則這些作品又如何在三級評審制的文學獎場域，連闖初審及複審二關成功，晉入最後決賽階段。

⁴² 見陳義芝編《向時間下戰帖：聯合報文學獎 1997 卷》，台北：聯經，1997，頁 227。

⁴³ 余光中表示：「詩壇近年卻有一個現象，……便是長句的興起。這現象不但見於一般報刊，也見於不少得獎作品，往往一行詩句長逾廿字，甚至接近三十個字，令人望而生畏，對讀者的肺活量形成一大挑戰。我不明白一位詩人的意念何以如此繁複，竟須動員這許多字來造句。」（見余光中、蕭蕭編《八十五年詩選》，現代詩社，1996，頁 4-5）。又，「如今現代詩的讀者偏少，或許長詩句要負部份的責任。」（見 2001 年 10 月 23 日《中國時報》，〈龐大曲目，年輕調性——第二十四屆時報文學獎新詩組決賽會議記錄〉）

⁴⁴ 關於「繁複句型的演示」，屬文本的內緣研究，其藝術表現，將在下一章做更深入的論述。

⁴⁵ 見 2000 年 11 月 2 日《中國時報》，〈色調變奏曲——新詩獎決賽會議記錄〉。

文學獎這個場域讓新世代的書寫策略走向長句與典麗，但這樣的沉味在兩大報徵詩的行數與評審的審美標準「分流而治」之後，得獎作品已經逐漸出現兩種不同的走向。所謂「分流而治」，依筆者的觀察，主要是徵詩行數的轉變和評審的主觀意見。「時報文學獎」自 2002 年開始改徵 30 行以內的短詩，而楊照也在決審會議上陳述自己的評審標準：

我把自己定位在選一首適合在報上刊登的詩，指的不是通俗，而是有清楚的內在旋律，讀者不必太花力氣就能進入，馬上可以感覺。⁴⁶

三十行的詩，自然是比四十行接近群眾的，加上評審若有意將文學獎導向「適合在報上刊登的詩」，調性則又趨近時尚。只是這個變化在近兩年才剛開始，後續影響則有待持續觀察。筆者關切的是，如此一來，時報文學獎也跟著追隨時尚，報系文學獎又如何保有純文學「保育團體」的美譽呢？再者，「讀者不必太花力氣就能進入，馬上可以感覺」的詩，相信多數參賽的作品都屬此類，如果要從中獎勵其一，不比技巧，那麼是比風格嗎？還是像部分的縣市文學獎，比主題意識。⁴⁷只憑主觀好惡，豈不篇篇都有可能，屆時文學獎恐將淪為「機率」的遊戲。

每當兩大報文學獎公佈得獎名單時，總有人譏評為：少數人得獎的天堂。筆者則認為，在不同的評審(團)組合下，參賽者如果仍能一再通過評審的檢驗而獲獎，這個現象所代表的是眾評審(評論者)在分歧中仍有其一套普同的文學審美標準，反而讓一個獎具有代表性；反之，偶一得獎，或可視為「運氣」而已。統計歷屆兩大報得獎人當中，能獲獎二次以上的新世代詩人：唐捐、李進文、羅葉、方群、陳大為、紀小樣實際上也都在後來持續創作，成績斐然；而偶一得獎，星光乍現者，如曾獲聯合報文學獎的本國得獎人黃嘿(1968—)、陳萬福(1966—)、吳滢(1969—)，曾獲時報文學獎的陳宛茜(1974—)在得獎之後，已有多年未見新作發表。

如果說文學獎風潮有什麼負面作用，那應該是在創作者個人的心態上。我們知道，文學獎除了功名之外還有豐厚的獎金，但畢竟，「文學獎」只是創作

⁴⁶ 見 2003 年 10 月 2 日《中國時報》，〈讓詩帶著走——新詩獎決審會議記錄〉。

⁴⁷ 關於縣市文學獎的觀察，將於下個小節中再行論述。

的一部分，而不該是詩人創作生命的全部。正如向陽所言：「我們經由文學獎看到作家的起落、班底的盛衰、意識形態的強弱、權力的大小、看到文學風潮／風向如何在文化霸權的爭奪過程中彰顯出來。在文學發展過程中，文學獎是波是浪，卻不是海的本身。」⁴⁸

二、縣市文學獎

新世代詩人要通過媒體的權力操作著實不易，但「只有獲獎者才能靠那名聲晉升位階，……獲獎者的名聲不是孤立的榮譽或金錢利益，它通過媒體的權力操作，取得一合法性的位階。」⁴⁹為了取得合法性的位階，新世代詩人在報系文學獎這個窄門以外的另一個選擇、另一種潛行方式，即是參加縣市政府文化局所承辦的文學獎（以下以「縣市文學獎」稱之）。

按附錄一的統計資料來看，能通過報系文獎這個窄門的「六年級詩人」還只有林婉瑜、陳柏伶、陳雋弘等少數幾位。對大部分的新世代詩人而言，縣市文學獎雖然沒有聯合、中時兩報文學獎的位階高，但卻不失為「得獎的前哨戰」。在現實條件上：縣市文學獎的徵獎名額多，一般取前六名給獎，2004年的台中市「大墩文學獎」在詩獎部分更產生了11位得獎人、新竹縣的「吳濁流文藝獎」也有9位得獎人。這些縣市文學獎的獎金都不低，一般首獎有五萬元，即使列名佳作也有五千元，較之投稿報刊雜誌實在豐沛許多，而第三屆南投縣文學獎更曾高達十五萬元⁵⁰。其他如台中縣和彰化縣均採不計名次方式取五至六名，獎金均為四萬元，突破一般獎勵精英的機制，頗有鼓勵全民寫作、創造均質寫作環境，也隱然有宣示藝術作品難以名次論高低的意味。加以各縣市目前都有開放外縣市創作者參賽的趨向，以往在戶籍所在地或就學就業縣市才能參賽的規定漸被「地方書寫」所取代，未具戶籍條件者只要「書寫該縣市風土民情」即可參賽，甚至以吳濁流之名設立的新竹縣文藝獎，為免讓先人的精神因「劃地」而「自限」，乃向全國及海外人士徵稿，題材內容不拘，只要是華文寫作者均可參加。從以上的現實條件來看，縣市

⁴⁸ 見向陽〈海上的波浪——小論文學獎與文學發展的關聯〉，《文訊》，2003年12月號，頁40。

⁴⁹ 見焦桐《台灣文學的街頭運動》，時報出版，1998，頁241。

⁵⁰ 此獎項自次屆起(2002年)，更名為玉山文學獎，首獎獎金也由十五萬元縮減為八萬元，但獎金之高仍為縣市文學獎之冠。

文學獎已然成爲文學獎這個場域中，最大的爭戰場域。

每年經由縣市文學獎產生的詩作不下百篇，而參加未得獎的作品更不下此數的 20 倍⁵¹，除了獎勵寫作之外，這些作品的產生對現代詩發展的軌跡，還具下列二個影響性：

(一) 具地方色彩、鄉土情懷的作品，在現實主義精神的提醒下，得以維繫。

除了新竹縣之外，各縣市文學獎的徵稿方式可概分爲兩種型態：一是「地方人投稿」、二是「寫地方」。由縣市文學獎來觀察文學發展的軌跡，「寫地方」產生的詩作，可謂是直接促成了「地方書寫」的最大推手。就算是「地方人投稿」，表面上雖未受到題材限制，但做爲一個縣市的文化機關（文化局）不管是透過文學的型態來徵文，或者透過美術來展現該縣的藝術文化特色，都不免帶有「宣導」的任務性：

鼓勵全民寫作，提倡文學風氣，展現台中縣之人文特質與風貌。⁵²

為促進本縣藝術文化特色，並帶動本縣藝文邁向全國化乃至國際化，讓全國人士提筆畫南投，特舉辦玉山美術獎，期透過活動鼓勵美術創作、研究，倡導藝文風氣，推展全民美育，提升藝術創作水準。⁵³

上例分別爲「第六屆中縣文學獎」與南投縣「第三屆玉山美術獎」徵獎簡章中的「宗旨」。在文學獎的部分「展現台中縣之人文特質與風貌」（在美術獎的部分爲「提筆畫南投」），所聘之評審委員對此「政策」自是了然於胸，而參賽者爲求勝出，提出一份符合地方意識的文本，呼應「獎」的性質，此乃書寫時爲達到某些目的與效果的一種策略運用；或者，書寫者的情感主體，原本就有意識的進行地方書寫。以上因素，在現代主義與後現代思潮甚囂塵

⁵¹ 以徵獎單位公佈的參賽件數和給獎件數推估，例如：2000 年的第二屆「中縣文學獎」新詩類即由 120 篇當中徵選出 6 篇，未得獎作品數是得獎作品數的 20 倍。2002 年的第五屆「台中市大墩文學獎」新詩類由 211 篇當中產生 8 篇得獎作品，「得獎率」更低。（參見路寒袖主編《落筆生根 雲朵盛開：第二屆中縣文學獎得獎作品集》，台中縣立文化中心，2001，頁 309。及《台中市第五屆大墩文學獎得獎作品集》，台中市文化局，2002，頁 8。）

⁵² 見「第六屆中縣文學獎」徵獎簡章。

⁵³ 見 http://www.nthcc.gov.tw/AB/cult_004.htm，第三屆（南投縣）玉山美術獎徵獎簡章。

上的時代，對現實（寫實）主義精神無疑是起了「水土保持」般的保護作用。

陳千武在第二屆玉山文學獎新詩組評審報告中說：

詩表現的內容，須以南投縣特有之人文歷史、宗教信仰、產業發展及庶民生活為題材，這一徵文創作標的，規約作者應捕捉的題材及表現的內容主題，也就成為評審作品的第一目標規範，就上述的觀點詳閱欣賞，共有三百首以上之不同題材與內容的詩，結果令人感覺到應徵的新詩作品，其創作技巧普遍傾向於超現實主義，心理上的自動筆記手法，甚至沉溺於達達主義的否定性之世界與其秩序。獲得全體評審認為優選的作品。故事內容敘述得相當明晰通順，且含有趣味性的內容，能給人得到南投獨特的詩意象感受。⁵⁴

從陳千武的評審標準來看，一些語言間隙較大、意象過度跳躍的作品反而不易獲得他的青睞，反倒是少數具「在地色彩」的作品，「故事內容敘述得相當明晰通順」，在現實主義精神的提醒下，在此場域得到了伸展空間。尤其百行以上的敘事詩，近年來在新世代詩人的寫作習慣上已相當少見，同時也缺乏發表管道，類似〈我的霧社〉⁵⁵一百六十七行的長詩，只見於以七十行以上新詩為徵選條件的部分縣市文學獎。

路寒袖：「一般評詩，常會將創新與否視為重要的標準之一。但在地色彩濃厚的文學獎，參賽作品整體水平較易參差不齊，上述的要求就沒有那麼重要了。」⁵⁶這段話對地方性文學獎「在地色彩」的偏好，也有所透露。也就是說，在這個場域，作品的創新與否並非得獎的關鍵，語言技巧也不是必然，因此一些少數具有地方色彩、鄉土情懷的作品，在現實主義精神的提醒下，在此場域找到了發揮的空間。

（二）「主題意識」領導創作

⁵⁴ 見《第二屆玉山文學獎得獎作品集》，南投縣政府文化局，2003，頁 62-63。

⁵⁵ 〈我的霧社〉作者紀小樣，見《第三屆南投縣文學獎得獎作品集》，南投縣政府文化局，2001，頁 19-29。此獎項自次屆起，更名為玉山文學獎，首獎獎金也由十五萬元縮減為八萬元，但獎金之高仍為縣市文學獎之冠。

⁵⁶ 見路寒袖主編《落筆生根 雲朵盛開：第二屆中縣文學獎得獎作品集》，台中縣立文化中心，2001，頁 308。

在西元 2000 年台灣政權轉移、固有疆域受到爭論之前，「本土論」早已被積極建構。游勝冠：「本土論者以台灣本土自然的、社會的、文化的條件構築了台灣的特殊性，進而推論台灣特殊性制約下發展的台灣文學的獨特性。自成一格的台灣文學是日本文學不能以政權上的歸屬、也是中國文學不能以種族文化上的深厚淵源，就能涵納、支配台灣文學的」⁵⁷，因此「台灣」作為台灣各種人文活動主體地位，「台灣文學」便被主張做為「台灣人」必然的救贖，以此，一個自主發展的文學生命，才能從中國與日本交互影響的矛盾縫隙中，找到自己的容顏與歷史格調，又：

台灣文學是以台灣為中心，關懷本土，流露台灣社會、文化的特質，表現本土（鄉土）色彩，懷抱台灣意識所創作的自主文學：文學本土化的主張是伴隨台灣內部台灣意識的明朗而產生的，台灣意識可以說是本土論的靈魂。⁵⁸

「意識」是伴隨意識主體的「立場」而存在的。「立場」的確立，既然有抗排性，就有排他性。台灣意識做為「本土論」的靈魂的同時，在「本土論」紮根較深的縣市，如果產生下面這首得獎作品，我們或許可以只說這篇作品是在選題策略上的成功，但如果只強調「主題意識」，完全不考慮詩質，對「台灣文學」的影響，恐將帶來負面的作用。以下是題為《為一包泡麵買聯合報》⁵⁹的「府城文學獎」新詩正獎(首獎)作品：

他們說因為核電廠遲遲不蓋
景氣不好
因為不能拿更多的錢去中國
精神不好
因為隔空抓藥被拍照
氣色不好

⁵⁷ 見游勝冠《台灣文學本土論的興起與發展》，東吳大學中文所碩士論文，1991／第二章「台灣文學本土論的發軔」／第四節 本土論的建構／六、本土論的理論特徵。

⁵⁸ 同上註。

⁵⁹ 見《第八屆府城文學獎得獎作品集》，台南市文化局，2002。

此詩原作長達 245 行，限於篇幅僅此節錄前四段。讀者一路往下讀，全篇無須動用、透析其「詩眼」，因為「詩眼」是在新詩較重含蓄、壓縮的特質下，經營意象後用以解讀中心意旨的，而此篇攻擊性「字眼」貫穿全文，政治立場鮮明，讀之便得其意。因此在《府城文學獎得獎作品集》集結出書之後，其濃厚的主觀意識型態，引起一片譁然。同時，因內容涉及批判媒體言詞，經媒體報導之後，文化局也緊急邀集評審委員提出說明，但評審委員一致認為「文學作品有『絕對的創作自由』，爲了選出好作品，不能預設立場，也無權干涉作者寫作方式。」⁶⁰由此看來，評審委員認為這是一篇好作品，堅持給「獎」的立場是相當堅定的，至於它是不是一首好詩，再從該詩寫到的「清明黨現在的國會助理都是在演員訓練班裡找」、「像這種踩到狗屎看到那個嘿嘿嘿的新聞」、「親愛的！宋清明說他等一下會叫議長幫我們送披薩來喔！」⁶¹等句來看，筆者不在「場域」的現象觀察中，旁生論述。可以確定的是，一篇首獎作品對其他參賽者的影響，雖然還談不上是典律，但至少有一種示範作用，當詩的內容、選題有必要向「政治正確」朝拜時，主題意識領導創作的結果，詩語言可能只是淪爲矯正他人意識的「工具」。這若放到整個政教思想來看，過去反共文學時代也曾經有過同樣的吶喊，如果這只似政權的過渡期一樣，文學的質變可能只是一時的，也是可以理解的，它至少也合乎「文學反映社會」這樣的現實主義精神，及實用主義傾向；但可以想見的是，「地方性文學獎」在「本土論」的催化下，類似的文本將在「獎」的鼓勵下繼續延燒。

⁶⁰ 見 2003 年 1 月 24 日《中華日報》。

⁶¹ 同註 59。

第三節 網路詩

在文學的世代劃分中，本文與簡政珍、林耀德(1962—1996)著書所標示的「1949 以後」，在世代的差異上，因網際網路通過數位傳播使用（以下以「網路」稱之）在實用效能及普及率方面的更加完備，1965 年以後出生的一群，對網路的參與，已由先前的個別行為發展為「社群」(community)⁶²行為。這是「世代」的標記上，為什麼他們(1965—)是新世代詩人？一個足以構成問題意識的重要標記之一⁶³。

須文蔚(1966—)對法國文學社會學家埃斯卡皮「文人圈」這個概念中「搞文學的全是文人，其文學活動也都是在一個內部封閉的交流圈中流轉運作」所作的論述，認為文人圈當中「地域空間」本來就不是構築文人圈的重要因素，因此文人圈中的社群性本來就存在。⁶⁴ 如果放在「文人圈」中一群可掌握文學權力的「班底」概念上，該論點是無庸置疑的，但筆者在此所謂的「個別」與「社群」，強調的是「對網路的參與」。

一、網路詩社群的形成

九 0 年代之前，網路環境尚未成熟到被運用到「所有的網站只要設有留言版機制，就有機會吸引閱讀者上來發表心得感想，慢慢地，當一批固定流連的人口座落該地，彼此對話，有情感或智識上的連帶，社區／群於焉形成」⁶⁵，就這個在網路上有「彼此對話，有情感或智識上的連帶」來說，1965 年以前出生的詩人是較少碰觸的。雖然在網路社會中具有匿名（隱藏身份）的特性，「一個匿名、蒙面的世代」⁶⁶蒙面之後，是否是新世代詩人確實令人難以辨認，但由於它們互動的頻繁，往往為了進一步凝聚意識，彼此間不但有作品交流，也有意見往來，透過他們在網路間的對話，以及他們為了社群認

⁶² 傳統的「社群」概念，原指以「社區」為地理界限的人口集團，在社區內居民聚居的空間關係與服務設施，及其由共同生活形成的自治關係。但在虛擬空間中，打破疆界的網路社會，「居民」對文學的認同感、共同利益、共同目標，已足以構成他們的社群性。(參見須文蔚《台灣數位文學論》，二魚文化事業，2003，頁 146-147)

⁶³ 其它標記屬新世代詩人的書寫特質，將在下章析論。

⁶⁴ 參見須文蔚《台灣數位文學論》，二魚文化事業，2003，頁 146-148)

⁶⁵ 見林德俊〈台灣網路文學中不可忽視的社群性〉，《台灣日報副刊》，2002 年 4 月 14 日。

⁶⁶ 見鄭慧如〈隱藏與揭露——論台灣新詩在文化認同中的世代屬性〉，《台灣詩學季刊》32 期，2000 年，頁 21。

同、共同利益、共同目標所作的自我表述，「身分」問題並不具有絕對的隱藏性。由此來觀察，1965 年以後出生的詩人，尤其是六、七年級的網路居民，其在「網路」上發展出來的「社群」，便標誌著一個新的「世代的」書寫習性。同時這個習性又因為網路的「發表」，不用透過傳統傳播媒介守門員的審美觀與權力運作，有著比副刊、詩刊都還要高的自我完成度，因此「書寫」又與「發表」合而為一，形成一個完全不同於平面發表場域的社群性。但又由於「文人圈」複雜的權力運作，各場域間仍有著連動關係。

網路詩的蓬勃發展除了數位環境的催化之外，「社群」的形成更有它背後的「去霸權的個體性格」：

早期台灣的網路文學由校園內的 BBS 站開始，如「晨曦詩刊」、「山抹微雲」等都提供了校園文學新秀自主發表作品的園地，這些校園文學社群以網路為媒介，試圖打破平面媒體的主導權力，重建新的文學論述，大有「去主體性」的企圖，表現出 E 世代文學社群異於先前世代文學書寫的網路特質。台灣文學是從這裡開始，出現了去中心、去霸權的個體性格。⁶⁷

向陽這裡指的「晨曦詩刊」、「山抹微雲」屬電子佈告欄形式，一般來說，此系統具有發表文章、收發信件及多人同時交談的功能，使用者經過註冊、身分認證的機制之後，便可在各個議題下的討論區發表文章或回應他人之文章，達到雙向交流的效果，這是傳統副刊和詩刊所沒有的特性，因此用它來發表詩文不但快捷，且又可以打破「平面媒體的主導權力」。在後來民間機構有心的投入下，更發展為 PC home「個人新聞台」的經營，當前盛況，我們可以從新世代詩人在個人詩集、文學獎得獎人簡歷或詩刊的個人詩展刊登上，屢屢見到某人在 PC home 的台名與網址云云。（部分網址如「附錄六」）

為什麼要「去霸權」？回到須文蔚對埃斯卡皮「文人圈」這個概念的說解，延續文人圈當中的社群性本來就存在著的說法。那麼，未進入「文人圈」當中的新起之秀、從來沒有「開始」（平面發表）的老將、乃至多數的新世代書寫者，這群不在文學權力核心的邊緣人——不在「文學班底」內的人而言，

⁶⁷ 見向陽〈飛躍舊星空——鳥瞰當前的網路文學〉，《創世紀詩刊》，2002 年 12 月，頁 33。

「社群」本來是不存在的，他們（特別是指新世代詩人）在平面場域的活動是屬個別行爲，也屬於受權力支配的一群，因此，自我完成度極高的「網路」場域，對他們而言，便成爲提供他們揚帆的海。而他們要具有多少風力才能突破平面媒體的門檻，除了寫作者自身的才性之外，一方面靠著社群意識的集體運作來提高呼聲、一方面是機構（網站）積極性（且是良性）的以資本和權力介入其中，不但可以鼓動風潮也可以造就出幾位網路寫手的知名度，以此或與平面抗衡，或完全以網路發表取代平面發表，也有的是從網路場域躍身到平面發表場域。例如「明日報」（PChome Online）網路集團就曾於 2002 年舉辦「明日報網路文學獎」，活動選出前三名及最佳人氣精選台，所有參選新聞台先經過所有「個人新聞台」台長投票之後，由票數高低決定入圍與否，前三名部分，再由專業評審選出，最佳人氣精選台部分則開放網友投票。前三名得主獎金分別爲 10 萬元、5 萬元及 3 萬元。⁶⁸鯨向海乃該屆網路文學獎首獎得主，票選活動的結果不但增加了新聞台之間的互動性（拉票），同時也讓原本就在 BBS 詩版頗具名氣、「個人新聞台」點閱率也相當高的鯨向海，由網路一躍，發表場域更爲開展了，不但幾個月後就將個人第一本詩集結集出版，也常是各場文學活動（座談）的座上之賓。儘管有人認爲「文學獎」不能淪爲社交活動，先票選後評選的機制，實以文學之名踐踏文學⁶⁹，但這確實是將以往由文人圈「班底」認同的機制，像法律刪修條文一樣，去掉了文學審美霸權的部分。至於文人圈中握有權力的班底，是否追認？關於這點，不能否認的，當「作家」在群眾中建立起高知名度之後，其影響力便足以成爲權力，並進一步和「班底」相互架構權力。這個權力結構，既有「作家」個人的票房魅力，也來自文人圈「班底」和出版集團的連動關係，他們必須相互依存，且達到一定程度的相互認同。例如筆名「痞子蔡」的蔡智恆在網路上具有高人氣之後，他的網路小說不但因此暢銷⁷⁰，同時還成爲 2003 年「高雄市打狗文學獎」在散文組與彭瑞金、吳晟、劉克襄同台評審的決審委員之一。

⁶⁸ 該活動歷史資料見 PChome Online 個人新聞台：

<http://event.pchome.com.tw/profile/news6.html>

⁶⁹ 網路上的相關討論見：

<http://mypaper.pchome.com.tw/news/ufb00953/3/985105/20020531220200/>

⁷⁰ 其暢銷程度及知名度還可從 2004 年《聯合報》的「最愛小說 100 大選」活動結果看出，痞子蔡的小說《第一次親密接觸》與另一位網路作家藤井樹的《我們不結婚，好嗎》都與曹雪芹的《紅樓夢》、村上春樹的《挪威的森林》、白先勇的《孽子》、金庸的《天龍八

網路上以「兔牙小熊」為暱稱的林德俊曾經策動一場「網路詩社區的參與經驗座談會」⁷¹，對於座談中「為何在網路（WWW 或 BBS）上社版或設台？」這個提問，蟲嗅（曾琮琇，1981—）說：「可以在自己的台隨意貼作品、與網（文）友相互留言……」、楊佳嫻（1978—）也認為：「網路可以以較佳的速度讓人看見作品，並有較直接的互動……」，由此看來，網路中的社群性確實是不可忽視的，而他們所發表的「網路詩」，指的也都是「廣義的網路詩」，畢竟新世代詩人之中，有在超文本（hypertext）上著墨的尚屬少數。向陽指稱：「廣義的網路文學，泛指所有以網路為媒介的文學網；狹義的網路文學，則專指「超文本」的網路實驗，結合文本、動畫、影音與網路程式，改變平面文本的靜態／單向書寫，展現出新的動態／互動形式。……但在網路中它們之間又具異質：廣義的網路文學，重視的是媒介的接近與使用，資訊與論述的分享與流通，因此不強調網路科技或特質的介入」⁷²，新世代詩人藉著網路「隨意貼作品、與網（文）友相互留言」，且要求的是「以較佳的速度讓人看見作品」，這在廣義的網路文學平台寫網路詩，是不用多去學習電腦語言（FLASH 語法）就能達成的。「超文本」需要寫詩以外的技術做為複合性藝術，它並不是新世代詩人主要的集結地或發表場域。因此，本節乃至全文所觀察的場域也是在「廣義的網路詩」這個區塊。

二、PC home「個人新聞台」的經營

「PChome 個人新聞台」的前身是「明日報個人新聞台」，因此縱有稱呼的不同，一般網友所指仍為同一個界面。使用者只要透過線上登錄、申請台名，上載的資訊不用付費，均由電腦系統自動刊載於 PChome Online「個人新聞台」相關網頁及位置。上線的資訊，該機構本身不負責審查、核對或編輯，系統會自動按張貼者選擇的版型即時登載，同時也有各台專屬的留言版，「台長」可自行管理（張貼、回覆、刪除）留言，用以發表作品及社群互動是相當便利的一種網路平台。因此在 2001 年 2 月「明日報」宣佈結束營運時，「明日報個人新聞台」的台長還發起連署自救活動。由於龐大的數位內容

部》同在前二十名之列。這個現象對網路寫手來說是相當具有鼓勵作用的。

⁷¹ 座談會紀錄見於《創世紀詩刊》134 期，2003 年 3 月，頁 53-65。

⁷² 見向陽〈飛躍舊星空——鳥瞰當前的網路文學〉，《創世紀詩刊》，2002 年 12 月，頁 33。

本身即是網路公司的資產，加以網友的呼聲，2001年3月，「PChome集團」很快就決定接手經營，「經過一年半的時間，個人新聞台更由初接管時的1萬5,264台，增加到近7萬台，文章數量則由11萬8,486篇，累積達到超過80萬篇。」⁷³在筆者「附錄一」的34位「六年級」詩人之中，銀色快手(1973—)、陳雋弘(1979—)、達瑞(1979—)等21位都申請有「個人新聞台」，新世代詩人在「個人新聞台」的參與程度由此可見。而楊佳嫻的「女鯨學園」⁷⁴和鯨向海的「偷鯨向海的賊」⁷⁵在電腦平台系統上所顯示的「人氣指數」(瀏覽數)，前者自2000年7月18日設台迄今(2004年10月1日)已達41萬人次；後者儘管人在兵役期內，自2000年12月6日設台迄今，「人氣指數」也達有24萬人次。

新世代詩人在「個人新聞台」都寫些什麼呢？

古獸呼叫聲

雷響在遠方

水回到大湖裡，終於

這場雨洪溢滿整個午後

有比樹蕨更佳的隱蔽場所

而多數兩棲類以進化的步伐，顛預

爬回湖中，遁入樹洞

(友人撐傘來看我

溼的都市中氣味中原始)

當文明如雨下在牠們眼底

甚至光也隱喻地閃在背脊

牠們不知正將被進化這頭獸吞沒

⁷³ 見「自由電子新聞網」：<http://www.libertytimes.com.tw/2002/new/oct/2/today-i1.htm#home>

⁷⁴ 此台名網址 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/chekhov/>

⁷⁵ 此台名網址 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/eyetoeye/>

(打開門的那人何時變成了一頭獸？)⁷⁶

因為在這個場域不用通過平面發表場域守門員的揀選，形式、主題內容、語言都能保有新世代詩人最真實的文學面目。以這首詩題為〈光古老地閃〉的詩來說，詩人將都市文明異化為「獸」，文明愈是進化，獸愈是古老，以「古獸」稱之，詩人置身於都市文明之中，便產生一種疏離（alienation），這是新世代書寫當中一個相當常見的筆調。其中「溼的都市中氣味中原始」，乍看之下語法相當扭曲，但若熟悉新世代的語言風格，特別是網路詩的語言特質，便不難銜接其中的斷裂（rupture），所謂「溼的都市中氣味中原始」，講的是都市在某種氛圍上所呈現的原始感，生活其中，是處於被吞沒的狀態。

除了發表詩作之外，他們也進行論戰。在這個場域的論戰，網路匿名、蒙面的特性，發送訊息的任一端都可以挑起論題、加入評議，或一人飾演多角，或尋求友台揆援，包括一首詩的發表，可能在很短的時間內就收到讚美，或招來議論。也有人將自己在各台所看到的論戰內容，轉引到自己台上張貼，開闢「第二戰場」，進行二度論戰。例如：新聞台以「凱爾」為暱稱的丁威仁，在他所「主持」的新聞台「屍橫遍野」⁷⁷就轉引了一些論戰內容，並加上了自己的「旁白」：

今天
在某個個人新聞台上看到一個奇特的公告
如下：

[公告]放棄明日報個人新聞台網路文學獎資格
原因：略，反正這篇留言也不會有太多人看到。
台長：惡搞

然後在這個新聞台的留言板上出現了一位廖天釘先生的留言如下：

E-mail：@你對他人的批評得體嗎
留言：

⁷⁶ 〈光古老地閃〉，見果果（1977—）個人新聞台「如果果實被星光微波」：

<http://mypaper.pchome.com.tw/news/celt/3/1238000913/20040424213559/>

⁷⁷ 此台名網址 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/ufb00953/>

給翰翰：

《台案彙錄甲集 卷二 閩浙總督程祖洛奏酌籌臺灣善後事宜 摺》：「 台灣開闢之初，非貿易力田者不至其地，故其俗嗜利尚氣而鮮仁讓之風。百數十年來，教養涵濡，讀書明理者頗不乏人。而鄉曲愚民，但知嚮學，不知擇師，是以頌師奸徒，即藉訓蒙為由，媒孽構煽，因之圖利 以致學術不正，不能變化氣質，迨至長大，尚無隙牖之明，先已各存門戶之見，此乃台灣之大病

道光十三年十一月十四日奏

十二月二十三日奏硃批：軍機大臣會同該部議奏。欽此。」

上摺，要不要我幫你劃重點？

正所謂「尚無隙牖之明，先已各存門戶之見」，寫詩膚淺就算了，竟兀自狂妄。「力透紙背」的作品何以沒用？⁷⁸

-- 2002-04-05 16:41:17

網路匿名的特性，謾罵時而有之。但仍不乏像此例引經據典，繞了一圈只為評議網路論壇的「門戶之見」。隨後丁威仁又為這場網路上的討論，寫下他的觀察所得：「1.這是一個沒有營養的討論，可看度較高的還是只有廖先生，其他對立面應該都是一堆要多讀書的食人魚。2.我替廖先生可惜，本來應該可以成為一個相當有趣且緊湊的論戰，卻因為一堆不讀書的亂棒出現，而失去焦點……」⁷⁹，從這種原本是一對一，無預期地發展為一對多、或多對多的模式，他雖然不是「詩」的本身，卻是詩的部分血液。我們觀察這個場域時，這些上傳的訊息，包括「留言版」的相互讚美或謾罵，都隱藏著現代詩在平面媒體所面臨的傳播窘境，以及世代間，因權力的「世代差異」所引起的焦慮。當中生代詩人及部分五年級詩人已然成為詩壇的中堅，掌握平媒(主編)、文學獎評審要職與「年度詩選」編委時，年輕的一代在網路社群生態中，透過不斷地表述來確立自己的存在與位置，此「發言權」正企圖和上一代的「詮

⁷⁸ 見 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/ufb00953/3/757559/20020407011148/>

⁷⁹ 同前註。

釋權」相互抗衡。

三、以文學網站為中心的虛擬聚落

除了「個人新聞台」之外，以同類相聚為號召的文學網站，如「喜菡文學網」⁸⁰、「楓情萬種文學網」⁸¹、「文學創作者」⁸²也都聚集了不少新世代創作者。這幾個文學網站的共同特徵：一是，網站架設人本身也從事文學創作，且網站的架設非屬營利性質，更非電腦系統業相關集團。二是，它們都與詩壇保有一定距離，換言之，網站主持人與各版版主都不在文人圈的權力核心之內。三是，他們都不曾受過政府任何補助，但仍自力維持網站運作，甚至是自行籌辦網路文學徵文。其中，「楓情萬種文學網」的徵獎活動已有三屆，「喜菡文學網」與「文學創作者」創立網路文學獎的時間雖然略晚，但都有將得獎作品成輯出版的準備。這些在民間默默耕耘的詩作，若非田野調查式的與其網站架設人訪談，以及長期觀察，相較於「個人新聞台」的眾聲喧嘩，受制於網站本身「遠離權力核心」的性格，網站與作品都鮮有研究者去觸探，但筆者認為，他們寫作動機的純粹，與網站架設者在文學邊陲，手掬光點的精神是「詩」最基層的生命力。

新世代詩人參與不同的文學網站，同時跨及數個網路詩社區，如木焱（1976—）所言：「我同時參與多個詩社區，因為可以讓多些人知道我的詩，以一種尋找知音與對手的心情」⁸³，在此，以筆者的觀察是，所謂「同時參與多個詩社區」，其實多數新世代詩人對詩的社群是有選擇性的。不能說是世故，但確不能抽離新詩網站的「專業」部分，或者排除新世代詩人向權力結構展現個人才情的部分。因此當「2003年6月7日，《台灣詩學》學刊第一期及《九十一年詩選》發表會上，由蘇紹連宣佈建構類似BBS詩論壇的計畫，當日詩社即同意撥出經費購買虛擬主機，詩論壇立即於6月11日前申請網址

⁸⁰ 「喜菡文學網」網址為：<http://www.pon99.net/>。為筆名「喜菡」的彭淑芬自1998年3月1日設站至今。該網站設有各文類投稿專區，並有幾位版主分別負責管理。

⁸¹ 「楓情萬種文學網」網址為：<http://www.525.idv.tw/>。網站架設人為筆名「嵐風」的蔡居財。

⁸² 「文學創作者」網址為：<http://www.vital.com.tw/yon/index.asp?guestname=1438>。網站架設人為筆名「小哇」的張輝潭。

⁸³ 見〈網路詩社區的參與經驗〉，《創世紀詩刊》134期，2003年3月，頁57。

登錄上網，並取名為《吹鼓吹詩論壇》之後，「從此，一個大型而且專業的詩論壇終於在台灣誕生」。⁸⁴一時之間加入者眾，誠如米羅卡索所言：「各版的版主有：林德俊、陳思嫻、葉士賢、瘋狐狸、荒蕪、劉哲廷、廖經元、紀小樣、銀色快手、曾念、楊佳嫻、楊宗翰、鯨向海、李長青、阿鈍、佚凡、liawst、然靈、吳恙、高湯、莫方等新世代詩人，皆為適時之選」⁸⁵，而各分類詩版，從「女性詩歌發表區」、「地方書寫發表區」、「情色詩發表區」……，在完善的規劃下，確也包容萬「象」，各種意象紛紛趕赴這場同仁中有三位是「年度詩選」編委的虛擬聚落（其他幾位也皆具論述能力）。而網頁空間是虛擬的，挖掘佳作卻是真實的運作，其中當然也包含平面發表媒體「詮釋權」向網路的延伸。只是這個延伸，在網路視界是有其必要的：

我們篩選投稿區的詩作，是因為捧不如挖，我們抱著玄奇的夢想，希望提早當千載以下的伯樂；我們自不量力，追究別人內省外放的創作，是唯恐多數「夜半來，天明去」的詩心乖離走火，無所歸依；我們在網上選詩，因為隨立隨掃的鍵盤輸入和匿名方式更自由，譎幻難辨的虛擬空間可以適度調和焦慮的聲名追求；我們特別選擇在網上挑沙揀金，就是擔心沙聚而成的高塔隨時可能倒塌，所以左右端詳，期盼結實有力的作品來鼓盪詩潮。我們了解網路的佳妙和侷限，所以我們選詩（後略）。⁸⁶

網路詩「書寫即發表」的特性，每天上載的詩作多如沙聚，讀者所能反饋的訊息在社交範圍內，屬相互鼓勵者多、批評者少。筆者也曾經參與該網路詩版 2004 年 6 月份的選詩工作，實際觀察發現，其中詩質確有很大的落差，在這裡「捧不如挖」，此語所傳達的立場是相當真切的。那麼「擔心沙聚而成的高塔隨時可能倒塌」或可視為一種歷史使命。

⁸⁴ 見米羅·卡索〈台灣詩學之新世代網路詩社群〉，《台灣詩學》學刊二號，2003 年 11 月，頁 206。

⁸⁵ 同上註，頁 208。

⁸⁶ 本文由《台灣詩學》鄭慧如執筆，見 <http://www.taiwanpoetry.com/forum/viewtopic.php?t=1036>

第三章 新世代詩人書寫的特質

第一節 形式的「長句」趨向

當一個時代漸趨多元與複雜，新世代詩人所要表現的，無論生活或情感都較前一個世代複雜得多。這種複雜並不同於前一代詩人那種歷史的「大敘事」精神，大敘事需要的是長詩的鋪陳，而多元與複雜則促使新世代詩人，重新尋找新的感覺與思維，並在詩的形式上去思考：如何承載詩人對外部世界的理解、內在世界的衝突？簡單說也就是：新內容要求新形式。

覃子豪在其詩論中述及：「內容決定形式，已是一個常識。故形式之存在，是根據內容的變化而變化，這已成為創作上一個定律」、「任何文藝作品的形式，都貴乎創造，於詩尤然。詩是文學中人類意念最精微的表現，不創造則不能達到高度表現的目的」。¹ 「形式」泛指詩的語言、音韻、格律、結構、表現手法等；在本節，「形式」特指表現手法上，所造成的句型改變。當情感主體意念繁複，加以可用之語前人都已用過，為了創新、為了另造新意，這些語詞都需要重新組合成新的感覺。

重新組合新的感覺是時代所趨，新詩如此，流行歌曲也是。譬如，七十年代的民歌，曲名大可只有二個字、三個字，但是當這些曲名都已經被人用過，為避免一再重複，現在的曲名也就偏向多字與狹義了，這同時也宣示著個性化的傾向。就詩而言，舉「夢境」一詞為例：「夢境」是個再平常不過的辭彙了，但「一星期沒換水的夢境」（鯨向海）在衍生新意之後不但能產生較高的原創性，意念也複雜許多。從表面上看，後者雖然以一個條件式（一星期沒換水）加諸於「夢境」這個詞彙，將讀者導向一個較狹小、冷僻的指定範圍（該句式因此不能用以指稱所有的夢境），但同時卻又因此產生了一組更跳躍的聯想，讓「水族箱」的形象活潑了夢境。其次，當我們在不同作者的作品裡分別讀到「夢境」一詞時，不會據此常用語彙說他們之間有什麼抄襲的問題，但若分別在兩首詩裡讀到「一星期沒換水的夢境」，可能就不免令人懷疑了！當然，這不是詩人經營長句句構的主要目的，但卻是潛在的識別，

¹ 見覃子豪《論現代詩》，曾文出版社，1982，頁16-19。

用以識別一個詩人在意念上的特殊性，尤其在講求個性化的一代，長句的興起，自然形成了新世代書寫的一個重要表徵。關於「長句」的書寫策略在實際寫作上更廣泛的運用情形，及其藝術上的表現，將在下面做更深入的探析。

余光中曾言：「詩壇近年卻有一個現象，便是長句的興起。這現象不但見於一般報刊，也見於不少得獎作品，往往一行詩句長逾廿字，甚至接近三十個字，令人望而生畏，對讀者的肺活量形成一大挑戰。我不明白一位詩人的意念何以如此繁複，竟須動員這許多字來造句」²。以下我們先來檢視這二十年來，詩在形式上有什麼不同，再來探析它在美學上有什麼藝術表現，「竟須動員這許多字來造句」。

首先是前行代詩人與新世代詩人在長句運用上的實例。以《七十二年詩選》編入的第一首詩，非馬（1936—）的《石頭記》³為例：

你再怎麼
捏起拳頭捶我
用滂沱的淚水
淋我
我都只能給你
一個無奈的苦笑
（後略）

短短幾個字即行「換行」的句構是那個年代常見的句型，但因為非馬的詩原本就以精短著稱，「一發即中，往往留下讓人深思的餘韻」⁴，因此在取樣方面，為了避免以偏蓋全，筆者乃採取進一步的統計方式，統計該年「年度詩選」自非馬以下（次頁起）15位詩人的18首詩。這18首，411行的詩句計有2925個字，平均每行為7個字，此數字就如同當時人們所熟悉的名句「我達達的馬蹄是美麗的錯誤／我不是歸人，是個過客」（鄭愁予《錯誤》）一般普遍，同時也適合傳頌。之所以適合傳頌，一方面是因為句型簡短，字義清朗；一方面是古典氣息猶存，感性成分也較現今的作品為重，對一般人而言

² 見余光中、蕭蕭編《八十五年詩選》，現代詩社，1996，頁4-5。

³ 非馬《石頭記》，見蕭蕭編《七十二年詩選》，爾雅出版社，1983，頁1。

⁴ 見《石頭記》之「編者按語」。同上書，頁2。

它有著較強的感染力，不管是以情緒的不安為基調或者夾雜哀愁意味的影子，都有著日本詩評家村野四郎所謂的「美的感動」⁵。

隨著時間往後檢索，前行代詩人在形式上仍堅守著他們自己的一套美學。儘管新世代詩人以長長的句構揭竿而起，他們仍不為所動，例如岩上(1938 -)在1995年發表的「說與不說」⁶一詩：

在不可說的年代裡

我們苦悶

如一堆河邊的石頭

看著芒草

舉著白旗搖晃

在可以說的年代裡

我們仍然苦悶

像一群無人理會的烏鴉

晨昏聒叫

惹人討厭

說與不說

銅像們的英姿

仍然穩穩地站在廣場上

閃爍

太陽反射的亮光

此詩主要是藉著「河邊石頭」(不語)與「烏鴉」(聒叫)來營造出兩個衝突的面向，其中苦悶，如矛盾之聲鏗然作響。詩末更暗指「偉人」盜世欺名的光環其來有自，那「閃爍」並不是他內在的光輝，而是「太陽反射的亮光」，

⁵ 村野四郎認為「美感」其實是一種昂揚的心理狀態，換句話說是某種「感動」。「不管是象徵詩或新的近代詩，都有那些情緒的不安基調或哀愁意味的影子，充滿在作品裡是無可否定的，而那是一種『美感』。」(參見陳千武《現代詩的探求》，田園出版社，頁25。)

⁶ 岩上「說與不說」發表於1995年12月9日《民眾日報》，後收錄於其第六本詩集《更換的年代》，春暉出版社，2000，頁40-41。

即使年代都已更換，政治環境也不同了，但人民在說與不說之間，這世界似乎沒有改變什麼，而「閃爍」獨立為一行，在形式上的安排既突顯也能和語意相契合，是前行代詩人常用的句法，這點和新世代詩人往往進一步狀寫，形容是如何如何閃爍的繁複句法略有不同。

當我們再翻開《九十一年詩選》時，編入第一首的「終驛」⁷：

空蕩盪的四號月台 被一個新鬼的啜泣聲站滿了
末班列車離去以後 一個乞丐顫抖的手中仍然緊緊地握著昨日的票根
昨夜在此殉情的人 在站長的眼中把今天的落日染得比鮮血還紅。
旅客留言板上 驗票員輕輕擦去了一行纖細的字——我要推翻圓週率，
修改舉世公認的 π 。
(後略)

雖然這只是一首 10 行的「小詩」⁸，但卻有 211 字，平均每行有 21 個字。「年度詩選」可謂是年度詩壇的一個縮影，該詩的出現雖然不是「長句」的序曲，卻證明了長句的動員力。至於何須動員這許多字來造句？我們可以先從新詩在「斷句」與「分行」的理由來切入。

渡也認為詩人在斷句、分行時都有根據、有理由，其理由至少有五個⁹：

- (一) 太長的一個句子，斷為多句或分成數行。
- (二) 為押韻而斷句、分行。
- (三) 為了製造視覺效果。
- (四) 為了製造時間、節奏感。
- (五) 為了予人似斷非斷、似連非連的效果。

以上數端，當中所謂的「斷句」並非另起一行（分行），而是稍作停頓，詩人在處理上，有人以空格來斷句，有人以標點符號來處理。而典型的長句，是在遇有上列數端時，多以斷句替代分行，除了一行動輒十幾個字，中間完全不標點停頓的句型之外，大部分仍會施以標點（斷句）來維持詩的節奏感。這除了在第二章「文學獎」一節所探討過的策略之外，主要是在藝術表現方

⁷ 紀小樣「終驛」，見白靈主編《九十一年詩選》，台灣詩學季刊社，2002，頁 3。

⁸ 按《九十一年詩選》主編白靈的分輯方式（分小詩、短詩、中長型詩、組詩、散文詩），10 行或百字內編入「小詩」。

⁹ 渡也「新詩的斷句與分行」，見 1994 年 8 月 3 日《中華副刊》。

面，有助於繁複句型的演示。實際運用情形，分析如下：

一、 意象並呈所造成的繁複感

詩人以「外在之象」來表現其「內在之意」；從讀者而言是由詩的「外在之象」去掌握詩人的「內在之意」。所以意象可以說是由文字構成的圖案，其中有可感知的情意。¹⁰因此，當讀者能從詩句中抽離的單一意象愈多，所感知的情意就愈複雜，而一個句子要能達到幾個意象並列，長度往往都不下於 10 個字，以文法的角度來看，它更是在一句之間就出現數個動詞或名詞，例如唐捐（1968—）我的詩和父親的痰¹¹：

我的詩和父親的痰 濃稠 冷澀 無藥可救
很容易傳染 顯然 是同一病的兩種症狀
在許多許多星月故障的夜晚 我在台北 父親在台南
他伸出沾滿筍味的指掌 在牌桌上堆砌墳塚般的白泥紅磚
一張張筍干製成的大鈔 在灼熱的眼眶裡燃燒
一根根冥紙捲成的香菸 在鐵灰色的氣管支管中
衍生烏雲一樣的咳嗽與濃痰 而我 兩百公里外的我
左手端起咖啡（裡面泡著女友的臉龐）右手套弄著一支亢奮的筆桿
（後略）

以第四句為例，「筍味」、「牌桌」、「墳塚」意象並列，牌桌上的麻將一方面形似（外在之象）墳塚的白泥紅磚，一方面又是父親沾滿筍味的血肉（內在之意），正一步一步走向衰亡，其中情意經過重組的過程，讀者必須耗用較多的時間專注在他們的關聯上，因此造成閱讀理解上的繁複感。此詩的繁複感則更因為它的層層類比，不但具體而微的將父親的病徵和自己的創作經驗共構

¹⁰ 參見李瑞騰《新詩學》，駱駝出版社，1997，頁 43-49。

¹¹ 唐捐 我的詩和父親的痰，該詩獲第 21 屆時報文學獎「甄選新詩評審獎」，同時作者也以該詩獲選為「年度詩選」所主辦的「年度詩獎」。白靈說：「這是近年徵獎詩作中極少見的『長句佳品』」又說：「有無必要用二三十個字的長句倒值得討論」。而余光中則直接指出：「此詩超長之句法語過瑣之細節不見得有必要。句法之長可達三十二字，其實等於把三句強串為一句，讀來令人急促、不快。」（見商禽、焦桐編《八十七年詩選》，創世紀詩雜誌社，1998，頁 159、頁 165）

在一個苦悶的象徵之上，層疊的效果，使整首詩更顯沉鬱凝重。如果此詩讀來令人感到急促、不快，那又何嘗不是一種書寫策略。

意象並呈的作品不等於就是凝重。上例是因主題歸趨所呈現的基調加上意象群的可統合性，方顯其詩的重量。如果意象並呈，但意象間缺乏聯繫，那則又是另一種繁複，通常我們可以感知的是語言的華麗。

二、音節豐富所造成的繁複感

詩的音樂性是詩的重要元素之一，而節奏又是音樂的重要元素。新詩在斷句與分行的策略上，節奏往往是一個重要考量。因為字數本身就是一種節奏，重複又是另一種節奏，巧妙的利用不同字數的斷句方式，可產生不同的時間性與節奏感，而長句正好可容納多個音節在一句之中，營造出音節豐富所造成的繁複感。例如：

她舞蹈，她輕易迴旋南下以哀怨的弗朗明科方式
姿勢是草原 窗外有風說話的樣子像皮鞭
聲音是橄欖色，清脆如爆裂命運的花生殼
喔一枚西班牙錢幣，小於蘭陽平原，血中的密度大於歷史
起初正正經經頓著，跣著：左腳、右腳；軍隊、天主教
百褶花裙撒落漫天頑抗的種籽，長在金屬的臉上
直到醞釀多時的夜終於成熟，掌聲氾濫在這個島
或伊比利半島，恰巧厭倦了潮溼而幽禁的內臟。她舞蹈
她一轉身即翻落我的書桌，姿勢以中文校正
落地，就是異鄉
(後略)¹²

此詩以長短句參差斷句的方式，營造出舞蹈般的旋律，隨著「她舞蹈」，隨著「她輕易迴旋南下」。詩中對於節奏的掌握，尤在這句「起初正正經經頓著，跣著：左腳、右腳；軍隊、天主教」更是顯而易見，讀者似乎要跟著他詩中

¹² 見李進文《一枚西班牙錢幣的自助旅行》，收錄於《一枚西班牙錢幣的自助旅行》，爾雅，1998，頁3。

的節奏踏起左腳、右腳、左腳、右腳，但在「軍隊、天主教」這兩小節，又由二個字變換為三個字，讓數字產生節奏感及音樂性，如果將此句拆成數句，恐將失去音節的繁複之美。

三、標點符號使用與否所造成的繁複感

簡政珍：「標點符號是語法架構的一部分，它默默替文字理出一個秩序。一般文字中訊息需藉標點來傳達，而文學作品卻藉由標點的靈活應用，使語法既定的次序提昇至想像世界的紋理」¹³，也就是說標點符號的出現與否都有它的旨趣，例如陳大為（1969—）再鴻門¹⁴：

來，坐下來，翻開你期待的精裝
展讀這件古老的大事，在烈酒的時辰
在遺憾叢生的心理位置。

如你所願的：金屬與流體的夜宴
音樂埋伏在戈的側面，像鷹又像犬

此詩首句：「來，坐下來，翻開你期待的精裝」在召喚讀者進入他所設定的立場之前，先以逗號停頓的方式迫使我們順從字面的停頓稍作歇息，或打破既往的認知。而第三句的句末，在做為該段最後一行的同時，本無標點（句號）的必要性，此時，句號則別於其它各句，有暗示舊思維（對於「鴻門宴」的刻板歷史想像）到此打住的味道。

現代詩大多在每一行結束時是不標點的，如果在詩中突兀地出現某一行以句號來收束，甚或句號出現在下一行敘述之前，予以前置，似乎都依上下文的不同而有著不同的旨趣；或者不使用標點，僅以空白留白來斷句，這有時可能是單純的停頓，有時代表某種沉默。至於，全然不斷句，一句二十幾個字長洩而下的句法，也有它的繁複性，例如：

¹³ 見簡政珍《語言與文學空間》，漢光文化，1989，頁38。

¹⁴ 陳大為再鴻門，收錄於《再鴻門》，文史哲出版社，1997，頁32。

到達了遙遠的這裡
每隔幾天就要求更換房間面山或者溪流或者山
枯坐在罕無人跡的走廊轉角直到飢餓
(許赫 身體的旅行筆記)¹⁵

我是一只被催眠的鐘擺在戰事裡失去城市的記憶許久許久
(丁威仁 造型花蓮——海岸妳的山脈)¹⁶

你不要以為你不要以為你不要以為
寫完一首詩懺悔兩首詩懺悔三首詩
(李長青 寫詩之為一項懺悔)¹⁷

我們不能排除有些句子是在故作艱難，但許赫在《身體的旅行筆記》裡，「每隔幾天就要求更換」的物件（山、溪流）是一種記憶，夾雜著複雜情緒的傳達，從「面山或者溪流或者山」透露的是反覆的不安與焦慮，雖然這些不安已經在用字遣詞時（內容）就傳達了，但我們如果將詩句斷成「面山，或者溪流，或者山」表面上，所傳達的內容雖然沒有改變，整理過的思緒卻減少了原詩所營造出來的不安與焦慮。丁威仁「在戰事裡失去城市的記憶許久」的那只「被催眠的鐘擺」，在長句的營造下，鐘擺的記憶則顯得格外深沉。而李長青《寫詩之為一項懺悔》，刻意不加標點，使詩的文本解讀多出了一層（或多層）可能性，這通常出現在兩個語詞不管切斷與接續都能產生一組解讀時，就此詩例而言，「寫完一首詩懺悔兩首詩懺悔三首詩」可以解讀成「寫完一首詩，懺悔兩首詩、懺悔三首詩」，也可解讀為「寫完一首詩懺悔，（寫完）兩首詩（也）懺悔，（寫完）三首詩（更是）懺悔」，這也就是以形式上的變化結合語法上的考慮，促成閱讀時的多重美感。

凡此種種，標點和空白的斷句方式若在一句之中繁複出現；或者全然不斷句，一句一二十個字到底的句法，在長句中都有它的理由與繁複性。

¹⁵ 許赫《身體的旅行筆記》，見許赫《在城市，沒有人赴約的晚上》，自費出版，頁 43。

¹⁶ 丁威仁(1974—)《造型花蓮》，見商禽、焦桐編《八十七年詩選》，創世紀詩雜誌社，1998，頁 148)

¹⁷ 李長青《寫詩之為一項懺悔》，見《台灣詩學季刊》，2003，頁 27。

第二節 題材內容的「私我」趨向

新世代詩人並不是成長在飽含歷史題材的一代，他們比起洛夫、張默少了戰火、飢荒，沒有像青年時期的陳千武那樣被徵調為「台灣特別志願兵」，前後四年，親歷太平洋戰爭，並成為戰俘的經歷，也沒有余光中、管管的鄉愁，余詩所謂的「鄉愁是一張窄窄的船票／我在這頭／新娘在那頭／／鄉愁是一灣淺淺的海峽／我在這頭／大陸在那頭」（鄉愁）自然不是新世代詩人所關注的題材；比起中生代的向陽、吳晟，既沒有反共抗俄的氣氛，也沒有可耕之田足以與現代化的腳步進行論戰，但更強調個體經驗及個人化寫作的結果，新世代詩人在題材內容上，漸漸形成了以私我為重心的書寫特質。

這樣的特質既然與時代背景息息相關，其感染力當然就不止作用於新詩這種文類。在 2003 年的聯合報文學獎小說組決審會議中¹⁸，唐諾、鄭樹森、陳映真對於新一代作家的書寫潮流提出他們的看法：

台灣這幾年其實事情蠻多的，可是，我感覺到，這些篇的書寫裡果然變成孤島一樣，在裡面看不到實體，。在這樣處處是問題、處處是謎團的社會裡，在小說中，看不出有任何的問題意識，看不出有要問的東西，看不出作者有好奇和對於這個世界的迷惑。（唐諾）

很多篇小說的內容、給人家看完的感覺，都是非常疲倦的——對生命、這個世界的疲倦，一種沒有出路的感覺。（鄭樹森）

現代人的生活最大的特色就是高度資本和消費的社會化以後，消費主義支配了他們的生活，其中有幾個特點，第一是對存在的沒有意義感、沒有目標感，生活變成是一種慾望的興奮、滿足的衝刺，和慾望滿足以後的倦怠，不斷地循環。（陳映真）

¹⁸ 參見 2003 年 9 月 16 日《聯合報副刊》，看著自己肚臍眼．我、我、我的年代——為新世紀小說創作體檢。

在冗長的討論之中，三位決審委員對於新一代小說家喃喃自語的現象提出諸多看法，最後主辦單位的決審會議紀錄以「看著自己肚臍眼．我、我、我的年代」為標題，其將新世代概括為「看著自己肚臍眼長大的一代」的意味相當濃厚。顯然以私我為重心的書寫現象，放在整體新世代書寫來看，它絕非單一文類的現象，當小說的書寫如此狹仄，透露出「對生命、這個世界的疲倦，一種沒有出路的感覺」時，新世代詩人又何嘗不是。

為了點出新世代詩人當前與其他文類書寫者所處的共同氛圍，筆者首先挑出林德俊的《無關痛癢》¹⁹：

詩的主題是
要烤幾塊麵包
電視新聞的主播吃螺絲與此詩無關
隔壁的媽媽打哭了小孩與此詩無關
街頭寂馳嚎啕的救護車與此詩無關
米酒奶粉衛生紙的漲價與此詩無關
你此時此刻的閱讀此詩與此詩無關
如果有關
那會不會只是一種 pose 而已

當然我可以說些
遍地都是昨日的屍塊這類修飾生活的話
但現在的主題是（當然人生不只是）
待會兒要烤幾塊麵包

此詩以「大無畏的無關」敘說著他的關切。這背後透漏著「昨日不及修正的痕跡」（於是棄守），以及「明日的不可掌握性」。只有眼前（譬如要烤的麵包），眼前才是必須迫切攬住的。我們不能說它錯了，因為我們的時代確實提供了這樣的氛圍；對新世代詩人而言：我的髮就是我的現實。這不是一

¹⁹ 此詩發表於《壹詩歌》創刊號，頁 79。《壹詩歌》是由一群標舉「詩與跨媒介的新浪潮，傳統繼承與前衛造反並俱」的六年級詩人所策動編輯的刊物，徵稿對象也多以 1971 年以後出生的創作者為主，在觀察新世代詩人書寫上，具有世代的一致性。（《壹詩歌》，台北：寶瓶文化出版，2003 年）

種嘻笑，而是一種哀傷。詩至於此，前行代現實主義詩人所耳提面命的，何嘗不是一種沉重的教養。

當 Mato 說「我們暗自竊喜著今天的星星很適合 / 和腳趾並列」(就在我離棄憂傷的那一頭象的記憶末端)²⁰，按該詩的內容所示，詩人暫時處在的空間是一個「連天使也沒發現的秘密基地」，在這樣的「秘密基地」裡，新世代詩人或許可以「大聲咆哮路過的短劇」²¹，但沒有了憂傷，不代表詩人已經謀殺了孤獨；事實上則是抽刀斷水，水更流。

同樣的窘境也發生在林婉瑜的 一首被那卡西化的情詩²²。林婉瑜的詩經常有突發的戲劇性，所謂「突發」是沒有腳本的，是意識浮動間的隨機取象，但歸結到「意向作用」²³上，卻又不難發現她所要陳述的生活窘境：

據說

將有一架直昇機

天明時 英雄式地飛來

拯救我們於道德理想化

理想泡沫化 泡沫液體化

液體變成雲

陰天時又砸回我們頭上的窘境

我們應當逃避嗎

或者我們要列隊歡迎

市長與幕僚正開會爭執這兩難的話題

而你不介意

你竟然一點都不介意

²⁰ 同上書，頁 61。

²¹ 同出於 Mato 就在我離棄憂傷的那一頭象的記憶末端。

²² 此詩發表於 2002 年 8 月 5 日《自由時報副刊》。

²³ 現象學批評家認為作者的「意向性」體現在文學作品中，意向性指作者與世界的多種形式的相互作用，它只透過本文的內在分析才能掌握。分析時要回到現象學的始原狀態，還原純粹意識，並透過「本質的還原」(Eidetic reduction)探尋其中「變中之不變者」，這個在一切異而又異者之中，仍保持一致的經驗模式 (Experiential patterns)。所謂「變中之不變者」，除了方便於探析某作家的經驗模式之外，更有助於我們尋找存在於詩人內部系統中的真理（參見馬樂伯著、周正泰譯：《現象學與文學批評》，結構群出版社，1988，頁 46-47。）

只是啣著不斷灰燼化的煙草
一邊哼那難聽的歌

詩中的直昇機就算等到終老，恐怕都無法飛來拯救我們不斷泡沫化的靈魂了。那麼，詩人要如何將抽象的「人生」賦予意義呢？正如羅智成的觀察：

最近有很多年輕的作者（如可樂王等）流行寫這樣的詩，像是改良過的流行歌詞的寫法，有很強的音樂性，主題是都會男女的愛情。羅智成對這類作者名為『誠品族』，他們的特色是：生活本身即是意義，他們對生活有更美好的想像，但對抽象的、大的人生議題卻不關心，他們關注的只是生活、消費和愛情。這其實是很有趣的現象。²⁴

筆者認為此一現象是「後現代文化」的必然產物，試想：當這一秒我們都還來不及消化，下一秒又急著塞進來，我們如何去回頭看背後的歷史，甚至連小小的一個事件，或者人與人之間、人與物象之間的感情狀態，對新世代詩人而言都可能是沉重的負荷。於是新世代詩人們在這樣的時代氛圍裡，他們能關心的、來得及關心的，也只有自己，其他都非「我」所能掌控，也非關「我的歷史」，因為「生活本身即是一種殘酷的事實」，這個「事實」本身就是意義。於是陷入「假性的」集體性選擇遺忘——「對過去的歷史遺忘」²⁵，形成了以私我為重心的書寫風潮。在這裡，所謂「假性的」當然就不是真的遺忘，而是略而不見的狀態。他們往往反對傳統的時空觀，反對將歷史與時間當作是連續不斷的流程。例如，羅晨音(north, 1978—)在詩中的呼告：「真相的年齡遠遠長於旱季 / 比我們所能探聽的任何謠言 / 還要老 / / 相濡以沫是上個世紀的道義模式 / 我們熱衷繁複的氣象預報」²⁶。在這群書寫者的觀念中，歷史的「大敘述」是人為的、「真相」是被宰制的，都是經過邏

²⁴ 見 2002 年 9 月 18 日《聯合報副刊》，繁華落盡見真美——第二十四屆聯合報文學獎新詩獎決賽紀要。

²⁵ 在新一代的詩人中，由於受到「後現代狀況」的影響，將有深入內涵性的主體解構，使一切脫離中心，讓任意向外延伸的諸多片段枝節，均成為多元裂變的個別主體；於是落入詹明信(Fredric Jameson)將人類裁決為「沒有深度、崇高點以及對歷史遺忘」的時空位置上。(參見林耀德《第三自然中的螺旋型世界》，載於《台北評論》第 5 期，1988 年 5 月，頁 20-27)

²⁶ 以 north 為筆名發表的《江湖》，見於《詩次元——詩路 2001 網路詩選》，河童，2002，頁 21。

輯加工而系統化的被喬裝的，包括「相濡以沫」也是上個世紀的「美德」。傳統在一個軸線上漸進的時空觀，此時在心理上的距離「上個世紀」變得距離他們很遠，因為一切都像風雲那般莫測，所以新世代詩人寧可「熱衷繁複的氣象預報」。為了要批判與重組這種敘述與視野，他們揭示了歷史的斷裂與突變性，讓後現代的「後」這個精神或態度，永遠保持對於事物與現有秩序的超越，所謂對「大敘述」的「略而不見」，其中便蘊含著一股世代間的叛逆。

在這樣的情境之下，當我們讀到葉蜉(1974—)的「檳榔主義」²⁷時：「誰說檳榔的存在不具意義？因為檳榔所以／檳榔攤存在／彩色日光燈管存在」「檳榔是去中心的／是屬於廣大社會結構中的一份子」，不難理解詩中「物化」²⁸的書寫情境，其實是在宣示自我(個體)的存在意義，既使檳榔是去中心的，但與周遭的關聯性，也就劃屬了社會結構中的一份子。同樣的，再讀到鯨向海「結婚十年的下午等待修理工人不遇」²⁹，看似百無聊賴的詩題時，也就容易理解新世代詩人在題材內容上以私我為重心的書寫特質。

孟樊(1959—)曾經指出：

後現代詩人中，可分為兩種人，一類是有自覺性的詩人（按孟樊的說法，這類人曾經發表過有關後現代的論述文字），也就是「理念先行」式的詩人，另一類係非自覺性的詩人，他們原則上不從事理論的寫作，「我行我素」，無意間對後現代「正中下懷」，對於所謂「後現代」（當然是指西方的）不必要認識或瞭解。從夏宇以下，包括陳克華、羅任玲、田運良邱緩，甚至是鴻鴻等人均是。³⁰

孟樊所謂「我行我素」，無意間對後現代「正中下懷」的這一類詩人，以現今的書寫趨勢來看，「後現代文化」在新世代詩人間已有更廣泛的影響³¹，不再

²⁷ 見《詩次元——詩路 2001 網路詩選》，河童，2002，頁 187。

²⁸ 「物化」指的是將人與人之間的關係，轉化成為物或物與物之間的關係，即把社會現實轉化成交換價值和商品。但物化這一概念又恰好可以在近代社會中將人類從公共性中分離出來，產生兩個不同的世界：一方面是工作的世界，另一方面是我們更「真實」的對個人私生活的體驗。（參見詹明信著、唐小兵譯《後現代主義與文化理論》，台北：合志文化，2001，頁 286-294。）

²⁹ 同見於《詩次元——詩路 2001 網路詩選》，河童，2002，頁 239。

³⁰ 見孟樊《當代台灣新詩理論》，台北：揚志文化，1998，頁 241。

³¹ 筆者論述的重點在於「後現代文化」（後現代狀況）這種情境，對照於書寫本身在題材內容上的影響，並未對「後現代主義」做進一步的闡述，主要是基於多數創作者不是「理念先行」式的詩人，而是孟樊所稱：無意間對後現代「正中下懷」的這一類詩人，他們

是少數幾位詩人的表徵。其間，夏宇的詩更已躍升為新世代詩人心目中的教主。只是，「後現代文化」在新世代詩人之間的影響有著年齡層的不同，也就是說，雖然同為 1965 年以後出生的世代，但因為社會文化的快速變遷，五年級與六年級詩人在寫作題材的選擇、社會議題的關注上，之間仍存在著差異。觀察他們之間的差異，也可發現新世代詩人在題材內容上所呈現的書寫走向。

五年級詩人在成長過程中，或多或少還有著農業社會的殘餘訊息，陳謙(1968—)：「生活苦不苦累不累都無所謂，收成欠佳亦不用常來怨天 / / 簷下的草葉總在雨水啪嗒而下的瞬間 / 挺立，像迎對風雨樸實 / 而穩健的蓑衣」³²、陳晨(1965—)：「怕打雷的阿媽躲在灶腳裡 / 看著阿公的照片目屎就一直流」³³，岩上說：「綜觀陳晨的詩作，可知他具有人文關懷的素養，強烈本土意識與精神，關心台灣的社會現實與歷史的發展，詩題從現實中取材，不做虛無飄渺的意識流的空想」³⁴。以筆者的觀察，岩上評介之語一般還能在五年級詩人群的作品評介當中看到。

到了六年級詩人筆下，原本就薄弱的農村經驗漸漸被都市文明取而代之。都市生活的浮光掠影對照著片面的、一閃即逝的時空觀。其時間意識與空間意識比較、分析如下：

例詩	木焱 另一種城市 ³⁵	例詩	陳謙 我的父親是火車司機 ³⁶
例一	鏤空的都市 / 是不能寫進任何憂傷的 / 程式 / 我們敲入標點 / 句號是誓言的圈套 / ，用來填補我們愛情的傷 / 下午五點的天空 / 出現一白色的 / 破折號——	例二	除夕夜，阿爸 / 開著火車 / 便不再回家了 / / 便當裡同學都有的雞腿排骨我也不要 / 還記得上小學的前一年 / 你讓我偷偷地藏藏在車頭 / / 我都六歲了，還沒看過阿爸 / 用火車載玩具回來

「例一」是六年級詩人普遍的題材、內容，所描寫多為「當下發想」，

在進行創作時是不用依附於理論的。因此，筆者不在「後現代」上冠以「主義」之名，論述的重點當不在這個思潮的流變與理論諸家的立場、批判與質疑，何況諸家之言仍呈複雜紛紜難以界定。職是，後現代對新世代詩人的影響，那是一種時代氛圍、一種情境，而不是引領他們寫作的理論、方法。

³² 陳謙 雨水歌，收錄於《台北盆地》，慧明文化，2002，頁 61-64。

³³ 陳晨 怕打雷的阿媽，收錄於《黑色森林》，春暉出版社，1997，頁 113-115。

³⁴ 岩上 期待森林中的悅音——序：陳晨詩集「黑色森林」，見上書，頁 7。

³⁵ 木焱 另一種城市，見《台灣詩學季刊——新世代詩人大展》第 30 期，2000 年 3 月，頁 152。

³⁶ 陳謙 我的父親是火車司機，見《島》，台北縣政府文化局，2000，頁 43-45。

或者短短幾分鐘內的一個事件；從「鏤空的城市」到「下午五點的天空」這只是詩人意識中的一個時間序，不具真實的時間意義，時間的跨度幾近為零。

「例二」五年級詩人寫的是父親在除夕夜出門，開著火車便沒有再回到家的痛苦記憶，詩裡的時間意識，「時間」是一列長長的記憶，所以內容的時間跨度也較大。

在空間意識方面：「例一」的空間只存在於作者自身所建構的真理，空間只能為個人的存在做背書，凡「我」所在之處，空間才具有相對意義，而「我」也可以將空間任意扭曲、變形；凡我不在之處，空間實無意義，於是類似「例二」的「社會關懷」、「鄉土情懷」在新世代詩人筆下已不復多見。

當人與人之間的關係比虛擬的網路世界還要虛擬，那麼木焱(1976—)的另一種城市以「程式」比作一座被掏空、無實質存在的「城市」，這樣的程式(城市)自然「是不能寫進任何憂傷的」，諷刺的是我們還是以這個程式來驅動一天的情感，在這個城市行走、行禮如儀，一如規矩的標點，只是標點和標點之間往往沒有內容(內涵)可言，最後連「句號」都成了「誓言的圈套」。因此，作者的主體情感在這樣一種城市裡，不免感到白色的莫名。

黃梁(1958—)：「新世代文本的生活特徵在當代詩中是表現最為突出的部分，時代生活與心靈經驗有了更多的交融互涉。一些過去不易處理的題材和不具古典詩意的語詞，在新的文本裡有了密切的關注。雖然這樣的關注由於缺乏深刻的思想和文化批判力，普遍呈現精神定位瑣碎無奈的情緒，但這情境恰恰只是時代的反影，唯一能拯救虛乏體質的恰恰只有詩歌，詩人只能做到盡全力突圍罷了」³⁷，職是「白色莫名」做為新世代詩人用以貫穿詩文的思想鏈，並不代表新世代詩人意識空洞；從另外一個角度來看，他們是以詩的形式做出了反抗。

³⁷ 見黃梁：《語言意識與詩人意識》112期，1997，頁94。

我對新世代文本的過度期待？，《創世紀》詩雜誌

第三節 語言的「輕文字重創意」趨向

語言是進化的，一個時代自有一個時代的語言，詩人日常生活所使用的語言與一般人並無二致，所謂「詩的語言」也只是做為一種文學的表現方式之一，它必然存在於某種現實基礎上（語言的社會性），及特定的語言系統內（例如華語、日語、英語或法語）³⁸，當詩人日常生活所使用的辭彙不斷隨著新事物而增生時，流行性詞彙的加入再加上新世代閱讀習慣的改變，近幾年來，新世代詩人在語言上的特質，漸有口語化的現象。

關於新世代閱讀習慣的改變這一點，筆者已在第二章第一節的「平面發表場域」討論過，不再於此贅述。關於詞彙伴隨新事物的增生這一點，古典文學中的鹿盧（轆轤）、簾櫳、油壁車、糟糠早已從詩人的現實生活中隱退，取而代之的可能是機械滑輪（或者衍生為水龍頭）、百葉窗、賓士、麥當勞，或者一些流行語彙，像手機、簡訊、機車、簽唱會、下載等等。如果要求今人將這些當代性語彙放入絕句、律詩的格律之中寫一首古典詩，自是顯得格格不入。如前所言，一個時代自有一個時代的語言，時代的語言如此，新世代詩人援用新詞彙是很自然的結果，而詩的形式也是根據內容的變化而變化，只是這一代的詩語言，在這些當代性語彙加入之後，語彙組合的結果，很多詩看來像分行之後的散文：在文法上，以往新詩跳躍性的語法，變得和散文的邏輯性語言相差無幾；新詩較重濃縮、壓縮的含蓄之美也減少了。但這麼說，並不代表新世代詩人書寫趨向在散文化之後，詩意和藝術性都已破壞殆盡，當我們進一步分析，仍可發現他們的詩意有的是建立在詩的戲劇性上面，有的建立的是輕淡的氛圍或流行曲風。但總的來說：「輕」文字、「重」創意，已然成為新世代詩人在語言方面的特質。所謂「輕」，是不事文字壓縮的、不承載忠孝仁義的、不求完整與繼承的，這個特質和前行代詩人喜好熔鑄前人（古典）意象的語言相比，更能看出世代間的差異。例如周夢蝶(1920—) 行到水窮處³⁹這首詩的前段：

³⁸ 我們能夠使用無限的潛在言語，這些言語都是建立在有限的一些語詞和語法關係的基礎上。假如一個講話人沒有掌握到制約言語意義的語言系統，他當然就不能聽懂任何話。這一點對文學研究有著明顯的啟迪。也就是說，假如我們不知道他所使用的文學系統，任何文學言語、任何文學作品都不可能有任何意義。（參見羅伯特·休斯著、劉豫譯《文學結構主義》，桂冠圖書公司，1992，頁16-17）

³⁹ 周夢蝶：行到水窮處，收於《還魂草》，文星書店，1965。但該版本已不復見，筆者所見乃收錄於齊邦媛主編之《中國現代文學選集》第一冊，台北，爾雅，1985，頁40-41。

行到水窮處
不見窮，不見水
卻有一片幽香
冷冷在目，在耳，在衣。

你是源泉，
我是泉上的漣漪，
我們在冷冷之初，冷冷之終
相遇。像風與風眼之
乍醒。驚喜相窺
看你在我，我在你；
看你在上，在後在前在左右：
迴眸一笑便足成千古。

周夢蝶向王維(699-759) 終南別業 的「行到水窮處，坐看雲起時」取經，得之「行到水窮處 / 不見窮，不見水」。詩人的時空觀念隨著詩的節奏，一字一句頓出，非但是外在的節奏，更有空靈的聲音，如「你是源泉 / 我是泉上的漣漪」、「風與風眼之 / 乍醒。驚喜相窺」，不必高昂，便有沉鬱之力將時間與空間一一拓展。於是乎，王維的「談笑無還期」，將周夢蝶推向了「迴眸一笑便足成千古」。

再者，我們看張錯(1943—)的 叢菊 叢菊兩開他日淚⁴⁰：

惟只有在每一個黃昏
在東籬的背後
靜靜觀看夕陽

人生如寄的旅程裡，
必有一叢菊花追悔的念頭；
而人們酒後的談興中，

⁴⁰ 張錯：叢菊 叢菊兩開他日淚，收於《飄泊者》，台北，書林，1994。

仍然逗留於
楓林如何受創於夜露，
流下的眼淚，是菊花，
還是杜甫。

叢菊 徵引杜甫(712 - 770) 秋興 第一首裡的「叢菊兩開他日淚」為副標題。「叢菊」的意象自「每一個黃昏 / 在東籬的背後 / 靜靜觀看夕陽」開始湧現，當叢菊「垂下眼淚」，張錯說「舊地重遊是心傷的」，一如杜甫的「孤舟一繫故園心」，抒發的是詩人面對人生幾度秋涼之後，回頭再望故園的飄泊抑鬱之感。於是詩人不免自心底發問：「流下的眼淚，是菊花 / 還是杜甫」。

在讀完古典氣息濃厚的作品之後，如果我們再讀到 什麼樣的女孩喔⁴¹：

那個時候我功課爛得不得了所以總是輸給她
輸給她的還有青春的形狀和愛情的模樣
什麼樣的時代喔什麼樣的女孩
女孩喔總得有男人去追追
我在夏天全身燒起來的夜裡開始幻想她是一鍋冰仙草
仙草冰喔來買仙草冰喔校慶園遊會我們一起這樣向人群大喊
同學們當著我們的面竊竊私語她不好意思的樣子真有意思
啊她不是電影明星那樣美我早知道
只是顛倒眾生天天跟著她入戲

語言的落差，不單只是對古典的繼承與否，而是口語化的程度以及本章前面二節所析論過的，在形式、題材內容上的特質，讓我們能立即分辨出世代間的差異。

上例為六年級詩人作品，我們不用藉由前人經營過的意象去窺探文本所提供的情感公式，也不用從「客觀投影」(objective correlative)中找出文本所要抒發的情感，它是自給自足的一個系統，如果有什麼「典故」，也是出自

⁴¹ 鯨向海 什麼樣的女孩喔，見《通緝犯》，台北，木馬文化，2002，頁 26。

詩人內心所存在（自我建構）的真理。又如這篇名冗長的 老師，這顆星球容不下一顆眼淚——航向 21 世紀的太空艙上，一滴眼淚都過於龐大：

蒼白的臉捻不亮血色的青春
寂寞指數是數不盡的白天黑夜
呵，永遠
永遠猜不完 4231
搞不清是非對錯
（中略）
青春是抽芽的犬齒，恣意散開
可星球竟只負載發育前的軀殼
老師，它容不下我們的一滴眼淚，一滴
孤獨而冷冽的清淚，您知道
堆砌的書本比水泥牆更厚
壓縮的心臟比眼淚更沉重
（後略）⁴²

此詩所謂的「這顆星球容不下一滴眼淚」就是出自作者內心所存在的真理，它建構在一艘（因升學壓力）白天與黑夜不分的太空船上面，也建構在一顆孤獨的星球上面，這顆星球只負載發育前的軀殼，容不下一滴過於龐大的眼淚。此詩的語言雖然沒有上一首來得清澈，但從詩題冗長的語法和動輒搬出星球、宇宙之類的辭彙也能識別出作者所從屬的世代。像文明記事、星座物語、異次元 等詞彙也是，對於遣用這些未知的時空，新世代詩人似乎擅於宣示「主權」。

詩的語言在走向口語化之後，對於「言外之意」不再那麼講究了，新世代詩人直接訴諸於字面的創意，產生的是另外一種詩趣，看似全無鍛字練句，卻又語出驚人，想像飛揚，往往有著「無理；而妙」、「反常；合道」、「出乎意外；入乎意中」的效果。筆者認為這種效果是在語言鬆綁、思力解放之後才獲致的，例如：

⁴² 曾琮琇 老師，這顆星球容不下一顆眼淚——航向 21 世紀的太空艙上，一滴眼淚都過於龐大 見《網路新詩紀——詩路 2000 詩選》，未來書城，2001，頁 274-275。

你打開冰箱
被一隻巨大的北極熊迎面撞上
你不痛卻
肚子餓
可是冰箱裡的食物都跟著大夥遷移了
只有一罐睡得太沉的啤酒沒被叫醒
結了冰動彈不得

一片巨大的遺忘橫在眼前
畫面太空了
你不得不從小時候的照片釋放那隻
常常被你騎著玩的雪橇狗⁴³

打開冰箱時「被一隻巨大的北極熊迎面撞上」，再再勾起我們孩提時，沒事喜歡開冰箱的那種冰涼感。如詩中所言「你不得不從小時候的照片釋放那隻 / 常常被你騎著玩的雪橇狗」，在這裡「雪橇狗」也是相當富有想像力的，它不知從何而來，乍看之下是超乎概念可以連結的（出乎意外），但確實帶來了沁涼的感覺（入乎意中）。

口語化的新世代詩人作品，也不全然都有散文般的明朗。有些作品在語言過於放縱之後，呈現的是破碎的語言，這些詩雖然也使用平白的口語，甚至是最新潮的流行語彙，但意象語（形象思維）自詩中完全被剝離，剩下的可能只是一堆概念，這些概念與概念之間缺乏聯繫，導致中心意旨很難寄寓其中。例如，這首題為《王子他爸的心情》⁴⁴的網路詩：

有一種詩意
是融合的
好比打遠方過幾個太陽和地下道

⁴³ 林德俊 冰原密室，發表於 2003 年 2 月 3 日《聯合報》副刊。

⁴⁴ 見 www.one-poetry.com/phpbb2/viewtopic.php?t=3495，《壹詩歌》網路版「詩歌狂貼區」（按該網站所訂之版名），作者：喀而，28 歲（按該版所示）。

閃身幾種惡意的語言
費勁找到的目的地
是熟悉且不厭倦的

我持起刷磨豆器的刷子
將半磅的咖啡氣味
在貓的鬚鬚周圍動作
寄望明早起我會躺在她迷人的咖啡臉旁

她還是橘色的一點也沒變咖啡色

讓你喜歡的搖樂團和爵士樂手同時表演
就像你是皇帝一樣

滿足 在本來就可以得到的東西
並且不得不殺掉某些人

喝了奶茶一定得嘴膩呀

一首詩如果語言活潑新鮮，對於拓寬語言使用的範圍是有建設性的。這首詩看似活潑亂跳，想像豐富，但「王子他爸的心情」讀到最後仍是一道「謎題」。非但「打遠方過幾個太陽和地下道」這樣的語言令人費解，詩中「我」、「你」、「她」的關係也相當錯亂，到了結尾「咖啡」更被「喝了奶茶一定得嘴膩呀」完全代換，可供思考之線索相當薄弱，讀者很難以過去的經驗或心靈活動來填補這段空白；「晦澀」的語言猶可稱之為詩，「無解」的「詩」是否也能稱之為詩呢？還是說，作者本來就無意向讀者靠攏。這類作品或有受到夏宇之影響，但往往未見其功，先蒙其害。夏宇的詩很多「內容都是殘缺不全的，都是一樁事件的一個細微局部，而且無法從中尋找出完整的結構與周延的情節」⁴⁵，呈現的是破碎支離的心理描寫，如果不是擅於奇想且又熟悉「跳接的

⁴⁵ 參見林耀德《一九四九以後》，爾雅出版社，1986，頁133。

「剪輯手法」⁴⁶的詩人，以同樣詭奇的操作法，失去中心意旨的結果恐將只是一場文字迷藏。

⁴⁶ 鍾玲認為在敘事方式上，夏宇也表現一些後現代的特色，即李歐塔所說的：「敘事的運作分散在一團團敘事語言因子的雲霧中——有敘事、也有直指，有約定俗成式的，也有描寫性的等等」，而夏宇的表現方式就有敘事、也有描寫，又有約定俗成的反諷手法、跳接的剪輯手法，及首尾銜接的架構。如果讀者熟悉了這種表現方式，則詩的意義與架構會明顯地浮現。（參見鍾玲 夏宇的時代精神，《現代詩》復刊第 13 期，1988 年 12 月，頁 8）

第四章 新世代四人析論

在前面的章節中，本文已分別觀察了各個場域特有的資本（利益）形式和運作方式，是如何以其特有的邏輯，在刊登、出版、評審、提供網路平台等等機制上，影響了新世代詩人。而所謂「新世代詩人書寫的特質」，雖然它不代表整體都是如此，但是當一群經過客觀取樣的文學人口，當中的多數人都有著同樣的書寫傾向時，便形成某些足可識別的特徵，甚至是「世代的」一致，尤其是題材內容上所呈現的「私我」傾向，這種一致性在網路社群的相互薰染下，新世代詩人之中，1975年以後出生的第四世代則更為明顯。那麼，在這群文學人口當中，有哪幾位新世代詩人在發表場域的特有邏輯之下，能盡展所能，並且以其風格，放在同樣的語言風格之中，在一個相對比較之下，仍屬於相對成熟、飽滿？

要在一群文學人口當中採集一個有意義的樣本，埃斯卡皮的看法是：對文學人口採集樣本時，有兩種截然不同的方法，一是在某個時間斷限內做編目，二是信賴一張現有的名單（某些選集或文壇大老欽點的編制），但埃斯卡皮認為這兩個辦法都不理想。第一個方法太機械化，第二個方法涉及權力操作，主觀性較重，恐形成前人研究的因襲。¹職是，筆者採取的是多種創作資歷的蒐集，如「附錄一」所提列的新世代詩人，含蓋「報系文學獎」、「縣市文學獎」這二種不同性質的徵文，以及「年度詩選」與「網路詩選」也各有所取（前者取之於平面發表，後者取之於網路發表），同時也將詩集的出版列入，為的是提出一份相對客觀的名單，排除個人主觀好惡；另一方面也結合本論題，在對「場域」觀察、論述時，做為對照之用。實際上，本文在前面各章之中所引之詩，主要也都來自這群青年詩人。據此，當本章進一步取樣時，「附錄一」之中有五位「五年級詩人」，他們在創作資歷上是相當的，從李進文、方群、唐捐、紀小樣到陳大為（依年齡排列），此皆「報系文學獎」的常勝軍。其中李進文與紀小樣分屬「創世紀」與「笠」二個不同集團性格的詩社，是少數幾位有加入元老級詩社的新世代詩人之一，同時也是所屬詩

¹ 參見 Robert Escarpit(羅伯·埃斯卡皮)著，顏美婷譯《文藝社會學》，台北：南方叢書出版社，1988，頁 23-25。

社之中，創作資歷最為豐盛的新世代詩人；前者在「報系文學獎」這個場域較有斬獲，後者在「縣市文學獎」最有斬獲，這和他們個人的語言風格、題材選擇也是有所關聯的。以「各個場域自有它特定的邏輯」這個觀點來看，紀小樣的語言風格、題材選擇較貼近於現實主義精神，這使他在「地方書寫」找到了一個相當可以發揮的舞台；李進文的語言風格、題材選擇，正如創世紀詩社所標舉的現代派，講求的是詩的知性與純粹，側重以自我的創造來標示藝術與社會所拉開的距離，這使他詩中的異國情調與繁複的美感，能在「報系文學獎」之中展現個人才性。再者，李進文、紀小樣在詩集出版上，也因為彼此的調性不同而各自尋求不同的出版管道。李進文在老字號的爾雅出版社出版個人詩集，紀小樣則端賴獎助出版，這也與出版市場的特定邏輯有關，當時代的語言走向輕薄與個人化的消費導向，它代表的是詩中的「現實關懷」題材在出版市場的弱勢。

以上，都再再顯現了不同書寫特質與不同場域間的關係，雖然在前面的章節中已有相關引證，但被研究對象的文本多零散分佈在不同場域的論述之中，為了能更完整的考察其作品特色及藝術表現，則有賴於本章的個別析論。

其次，為了讓取樣上能有不同年齡層的比較，呈現異代間的書寫風貌，本章也在六年級詩人群當中取樣：一是由 BBS 起步的鯨向海，取其場域上的「網路詩人」身分；另一是六年級詩人當中唯一曾獲「時報文學獎」同時又於「爾雅」出版個人詩集的女詩人林婉瑜。前者擅於運用口語，創造新的語境；後者詩多奇想，常突破語言的框架，但又不離生活的現實，使其在閱讀上，不但能有語言亮麗之感，也貼近了讀者。這兩位六年級詩人在副刊媒體的曝光率都相當高，從他們的詩來看也可再次印證副刊這個發表場域在選稿上的趨向。

以下將就李進文、紀小樣、鯨向海、林婉瑜的詩歌特色與藝術表現逐節析論，同時也將就場域的關聯性來論不同書寫特質與不同場域間的關係。

第一節 李進文新詩析論

李進文，1965年生於台灣高雄縣茄萣鄉的漁村。逢甲大學統計系畢業，曾任職編輯、報社記者，現任英業達集團「明日工作室」總編輯。詩作自1993年起入選《年度詩選》，1997年以「價值」一詩獲第十九屆聯合報文學獎新詩首獎，之後漸在詩壇展露鋒芒。1998年加入「創世紀」，成為少數新世代詩人中加入元老級同仁詩社的一員。其後又獲時報文學獎、中央日報文學獎、台北文學獎、台灣文學獎等新詩獎，著有詩集《一枚西班牙錢幣的自助旅行》（爾雅）、《不可能；可能》（爾雅），以及散文集《蘋果香的眼睛》（河童）。

1998年，李進文正式出版其個人的第一本詩集：《一枚西班牙錢幣的自助旅行》，並在「後記」中標舉「懷疑論」：

靈感是不可靠的，我在漫長而反覆的思索，以及不憚其煩的修正過程中，常發覺最初的感覺是錯的，而新的感覺也不太對（頁154）²

這和懷疑論者(sceptics)試圖指出人的感覺並不可靠，所以由此建立的學說亦不可靠的說法，似乎有著相同的旗幟。但，李進文的懷疑論往往是先有了當下的答案，再透過命題的變換、設問，循中心意圖，以求自我實現。對於自己預有定論的答案，仍不斷提出設問，其實是在堅實自己的壁壘，這與獨斷論(dogmatism)相較之下，實無差異。

例如「情詩」一詩，多數人的直覺會反應在所謂的文、題不符，且意象奔呈，難以對焦，全詩有失精確。或者只談到該詩乃揚棄情詩的刻板模式，大規模的放大「愛」的向度，然筆者認為，「情詩」最精確之處便在篇名。且看以下詩例分析：

一具福馬林氣味十足的政治，埋在
亞熱帶，根鬚不免有些怨懟
於是出外找水 水能解渴蒼白的玫瑰？
眼睛佔領地圖，撥開雜草叢生的歷史

² 關於詩句或引文的出處，以下所標示之頁碼皆為《一枚西班牙錢幣的自助旅行》之頁碼。

驚見一隻台灣山鷓鴣色澤害羞隱密，或叫
紅腳竹雞：有點俗氣卻肉質鮮美、歌聲翠綠
甜蜜和悲傷慢跑在海堤，鯨魚
疲倦，擱淺如海外軼失的手稿
午後如鞋帶鬆脫；此刻你在異國
枕著秋日削柳橙？一層層的憂鬱向我逼近
逼近新的一天，浪花仍向著荒蕪前進嗎？
你會赤著腳在骨髓摘一束野菊，插在遙遠的
高雄港，讓香味自窗口煩倦地飛去？這裡
經濟割斷蘭嶼角鴉的睡眠；貪婪而膽怯
的黃鼠狼叨走嚇過童年的一條雨傘節
時間是異議分子啊，被海洋放逐
(中略)
一株開朗的烏柑仔，多刺而耐旱，漿果猶綠
打算寄給你，當作眼中一滴哀愁的綠島
你會讀到芸香科的體味！書寫和中年跑步
一樣累，索性淋浴卻忘了把亂世
脫掉。宵夜打開罐裝的身體，吃可憐的果肉
電視重覆播放失蹤兒，候選人
用道德剔著標語，卻很難翻譯
(後略)

此詩，詩中的「我」乃對台灣這塊土地有著濃密的愛在先，再以反覆質疑的方式，像手中的水果刀層層逼近現(果)實，哪怕是「宵夜打開罐裝的身體，吃可憐的果肉」，當政治的紛擾成為過去之後，詩人仍深深感覺其中的飽滿和甜美。其飽滿尚包括玫瑰、紅腳竹雞、鯨魚、野菊 等等柔焦鏡頭，及黃鼠狼／雨傘節、咬人狗、五節芒這類的特寫。於是乎，巧妙而快速的運鏡，在詩路暗藏的時間流當中，怨懟得以褪色；台灣近代史也可以在他的筆下改寫成情詩。

又，從詩人的人生觀一窺其詩觀，在 黃楊木觀音 的首段：「一縷幽香
／在一間陌生的屋子等待／敲門。」(頁 86) 思緒的進行，沿售屋廣告「意外」

發現一尊蒙塵的木觀音開始，最後「買不起」房子卻買了黃楊木雕觀音回家：

「我們買不起。」卻見塵封的暗角

一尊黃楊木雕觀音：三義老師父

落刀處，盡是風霜。

自樹根拔地飛起的青衣飄飄

倒影在我們眼瞳燃燒

妻懷中的稚兒一瞬間就笑了

被傾斜的寶瓶濺了一臉清冽

「那麼，只夠買一尊觀音了，」我們說

「開個價？」三千大千，四萬八千

天外雲影徘徊；討價還價恰若推敲一樁

禪宗公案。觀音慈眉善目

一旁微笑撥轉念珠：有與無

捨與不捨，盡是人間。

段末的句點無疑也是現實原路——那間早已居住多年的「愛的小屋」的門環。所謂「陌生」，是因「夢」尚難翻越；詩人也把自己雕成觀音，那「落刀處，盡是風霜」，但「觀音」卻看不見自己的吶喊。於是：

妻抱著熟睡的稚子

陽光投射兩個變胖變高的身影

轉彎處，遂又合成一尊巨大的

觀音？循原路回家

最後連妻孥也成了詩人心中的黃楊木觀音，但陋室的恬淡散發幽香了嗎？難以達成換屋的期待，詩人說：「有與無／捨與不捨，盡是人間」。也唯有如此意念，才會有一縷幽香等著被晚風敲開。頗有伊壁鳩魯認為的「人生應該追求過一種高度精神生活」的味道。

所謂「詩壇」不應該只是個展示才力和知名度的平台，應該是個思想演

出的場域。而李進文以「懷疑論者」的姿態登場，詩眼其實是持直觀式的觀世態度，近似莊子在《秋水》篇中講到與惠子在河邊散步，兩人觀賞魚兒出遊，莊子主觀地提出「魚兒在水中悠遊，可見魚兒是快樂的」（儻魚出游從容，是魚之樂也）的觀點。

以上的演出，詩人俱備著能同時「看見」和「看穿」的複眼。盼若「刑事探證」，所謂「看見」看的是觸動人類感官的最後「案發」現場；「看穿」是透視事件的肉身，迫近時間與空間骸骨上的異質裂變，直搗情緒發生的第一現場，再轉由詩句顯像。因此，所呈現的詩篇如巨大的複眼，佈滿無數單眼與意象。這是李進文在創意思考上的「複眼思考」³，也就是超越常識邏輯的反傳統思考：在事實狀態中，抱持多種觀點，以自身立場重新反推論。「複眼思考」的思考模式，不僅代表正確吸收知識、追求理論邏輯的能力，更顯示一個人在接受訊息之後，是否能在繁複之中歸納整理出「中心意旨」的能力。

李進文除了自我要求「內涵必須自由 歧義且能緊扣著中心意圖」(頁 154)之外，捕捉意象的速度之快，在眾多長句中隱約可見：

你仍夢見銳利的戒嚴令
抵住台語？固執的五節芒在河岸靜坐抗議
寫盤根錯節的信，給土地！
千里外的獨木舟咬斷換日線，會到門口
把我的眸子載走？讓它點亮你的房間 (情詩，頁 18)

銅幣伸掌將自己接住且用力擰碎性別，直到數字流血
熱淚咬傷十七歲 而背面，是深愛的
另一個女人，這樣純潔、高傲如火鑄的蝴蝶 (價值，頁 33)

以蝴蝶來說，蝴蝶和其他昆蟲家族一樣，用的是複眼。雖然複眼的聚焦能力沒有單眼好，但是複眼對物體的移動卻很敏感，便於捕捉獵物；就像是詩人，對於意識活動中的靈光，描摹能力當同於獵取雷光中的一現。

³ 參見《複眼思考 全方位腦力開發》，刈谷剛彥著，時報文化，1998。

只剩下一堆訊息，詩作已淪為一篇社會報導和控訴。但一首控訴『詩』能比一篇社會學的調查報告和分析更具準確性嗎？」⁵

讀到李進文第二本詩集裡的「波赫士看不見我」⁶，有人或許會問，作者到底瞭解波赫士多少？但就李進文的一貫風格而言，實在無須瞭解波赫士太多。因為，李進文正試圖透過「節奏」，探測詩的脈搏和呼吸。關於形式面貌、情節的合理性，反而不是那麼的重要。尤其在此「無所謂真正「合理」」的世代，將常態經驗和語言「陌生化」，才能取得足夠的空間來填補思考。

以場域的關聯性而論，李進文的詩在以自我創造與自我構造為中心的前提下，適度的轉移了一般人習以為常的視角，代之以複眼思考，營造出意象並呈的繁複感，這使語言本身有了新的感覺，而意象的繁複也埋下了思考上的縱深，加以詩中節奏的掌握，能在報系文學獎當中屢獲佳績，自非偶然。但筆者認為，除了上述的特質之外，李進文詩中的異國情調和語法的技巧處理上，也是成功將評審帶入某種語境的關鍵，這個關鍵正如他在書寫策略上將常態經驗和語言「陌生化」的過程，透過陌生的敘述背景和看似無關的意象組合，語言的間隙變大之後，讀者進入的是清新的視域，此視域在中心意旨的不斷乖離又不斷修正之下，仍有著豐富的主體意涵與變異的文學性格，這當是他在報系文學獎這個場域勝出的關鍵。但另一方面，中心意旨的乖離，同時也是李進文在文學獎決審過程中最常受到質疑的地方，有趣的是，一份能讓支持者與質疑者相互妥協的文本，關鍵往往就在語言的明朗與晦澀的掌握上，類似的語言風格即使不能得到所有評審的認同而成為首選，至少也能讓人陷入「迷人」的詩意中，這或可用來說明，李進文的得獎作品除了「價值」一詩曾獲首獎之外，其它作品都很難被全體評審委員放在一個最高的位置；與其如此，李進文的書寫策略仍然在報系文學獎這個場域取得了一個相對有利的位置，同時其書寫風格與得獎資歷也是他受到純文學出版場域所青睞的主因。

⁵ 引自簡政珍主編《新世代詩人精選集》裡的「序：由這一代的詩論詩的本體」，書林出版有限公司，1998。

⁶ 「波赫士看不見我」刊於2001年9月18日「聯合副刊」。該詩雖獲第23屆「聯合報文學獎」新詩評審獎，但「決審會議紀要」所載，負面評價多於正面。

第二節 紀小樣新詩析論

紀小樣，本名紀明宗，1968年生，台灣省彰化縣人。曾為婚紗人像攝影師，現為「布穀鳥兒童作文班」指導老師，並加入「笠詩社」。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、吳濁流文學獎等數十項。出版有詩集《十年小樣》、《實驗樂團》、《想像王國》、《天空之海》、《極品春藥》、《橘子海岸》，且多次收入各種詩選集。

個人「主體意識」的確立與演示，在文學創作和思想發展中皆為至關重要的書寫進程。尤其在「天文」(體察時變)與「人文」(化成天下)的座標軸之中，廣大的象限，主體的定位必然帶動「作為社會成員之個人」與「作為個人存在之條件的社會」彼此間關係的重新檢討、標記；這樣的「檢討」過程，在紀小樣的詩裡，我們看見的是 詩與現實的辯證。

在 加爾各答⁷裡，一個印度瀕臨死亡的小孩對咖哩醬的一百種幻想，這和純粹個人主義的一百種幻想，兩者之間能有優劣之分嗎？甚至像宗派那樣來個「開宗判教」？顯然，兩者在創作風格上是不同的，筆者認為基於每個人「生命基調」的不同，實在不能(也不應該)為了拉抬 A 而貶抑 B，只是「當寫實主義已被逼到世紀末的角落時」⁸，人文關懷之類的書寫，正宣示著詩人觀照人間的態度。

當然，詩人也可以選擇將一切外緣都放入括弧之中，講求「超越性」，類似唯識學的「轉識成智」或者現象學(Phenomenology)的「存而不論」，不輕易顯露詩人觀照人間的態度，在詩中做出主觀、直接的價值的判斷。關於這點，我們回到「生命基調」來看，每個人所看到的視域存在於意識中的世界(內部世界)，雖然外部世界是存在的，但並不是每個人所共同理解的世界，於是有人對意向作用的客體採取「中止判斷」；然而，紀小樣選擇了較為入世的書寫方式，用生命對抗悲情，其慷慨之氣似乎要與德雷莎修女同聲高放：「與愛相對的不是仇恨，而是無視。」

在 加爾各答，流膿的啼聲可能讓蒼蠅給搗住，而詩人仍然聽見：

⁷ 紀小樣 加爾各答，見於《落筆生根 雲朵盛開 第二屆中縣文學獎得獎作品集》，台中縣立文化中心出版，2000，頁 258-261。

⁸ 同前註，頁 299。此語乃路寒袖之言，而近年來詩語言的走向，一方面標舉「時代的語言」一方面又講究「新的聲音」，詩歌變成隱喻的高等代數，風格上確有疏離寫實主義的現象。

「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 痲瘋病 』

詩人以看見 聽見來對社會的漠視進行抗辯，抗辯的聲音是興象玲瓏的，是昂揚激越的。緊繃的情節，一如西塔琴上瘖啞的弦 與悲苦同樣血緣並且將告枯竭的動脈，激越地彈唱「媽媽！雖然你不要我了 但是，來世 我還要繼續當你的孩子」。

一首首富有感染力的詩作，在已結集的六本詩集，紀小樣早已甘心於自己的「形而下」。什麼才是「形而上」呢？絕對不是將自己孤絕於現實之外。當一顆「足球」⁹說：「我總能適時地超然物外，不受射門 得分或者被封網的影響」，並且率性地「故意把風穿破了一個洞 奔到你的眼前，把塵沙揚起」，足球 紀小樣很清楚自己「難逃被群眾踢來踢去的 球的宿命」。

進一步分析，是甚麼樣的語言風格迫使我們感染詩中的形象與情意呢？

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

⁹ 紀小樣 足球，發表於《民眾日報》，1997年7月20日。收於紀小樣的第四本詩集《天空之海》，彰化縣立文化中心出版，2000，頁37-40。

一致性的意象語。舉 筍之告白¹⁰全詩為例：

驚蟄過後；穀雨未來
我是一株從山林被盜採
到紅塵出售的筍。
那些仁慈的伯伯叔叔毛手毛腳
在我唇上抹口紅；乳房底下打針
他們用力扯斷披覆在我身上的籐
用一截截行將腐爛的朽木，插入
我的體內 探測他們想要的
春天的體溫。
愛酗酒的父親啊！我不
怪你；墮落是整個剝筍的過程。
愛賭博的母親啊！我不
恨妳；我看見中央山脈在流血
世界啊！是一片忍不住
抽痛的竹林。

筍之告白 以一組「筍」的意象語，將場景由山林一路拉至紅塵，其間每個「特寫」鏡頭，都是筍(少女)的受難圖象。如果隨意置換或雜敘其它，對讀者的想像力可能會造成落空，感染力也因此有所耗損。從「他們用力扯斷披覆在我身上的籐」到「墮落是整個剝筍的過程」，不會令人產生「文字障」，也正託付於「意象力場的統一」，全詩反覆低迴，抑揚不盡，堪稱「有力有味」。

紀小樣的詩大多會有一個故事情節，循中心意旨發展。在 筍之告白 畫面鮮明，在 邂逅一口荒井¹¹同樣也有一口井映現著村童的裸體、玻璃彈珠，調皮的小手用卵石逼問荒井深邃的心事，那口荒井不就是作者眼中，

¹⁰ 紀小樣 筍之告白，發表於《文學台灣》，1997年7月4日。同收於上書，頁103-104。

¹¹ 紀小樣 邂逅一口荒井，發表於《中央日報》，2000年2月4日。

時光的流變嗎？於是作者「沿著井壁的青苔，我輕輕放下時間的轆轤；而你恍然憶起了我來——努力擠著殘餘的老淚——」。

在作品所呈現的藝術性方面，他的詩總是不失歧義而又有高度象徵。杜甫有詩《孤雁》：「孤雁不飲啄，飛鳴聲念群。誰憐一片影，相失萬重雲。望盡似猶見，哀多如更聞。野鴉無意緒，鳴噪亦紛紛。」看似寫雁，實則傷己，表面上同情孤雁，其實是傷嘆自身。紀小樣則發表了《杜甫孤雁變》，其中：

你說：只有翅膀才可以與天空共用同一條地平線
因為天空與飛之間的鴻溝是用拍動的翅膀填補起來的
除非人們理光頭，否則他們無法理解——
在你的俯視下，人間四處是流動的污點
遠離了又接近，接近了又遠離的，那條
隱在心中的地平線也不過只是
飛的另一個起點

為了不失歧義，增加作品的藝術性，紀小樣契入了「現代性」技巧。但僅僅只是「契入」神話做為一種變化上的策略，或者偶以自己的自我創造與自我構造為中心，例如此詩所謂的：「天空與飛之間的鴻溝是用拍動的翅膀填補起來的」，詩中的現實關懷仍然存在，在詩中藝術家與社會仍然有所關聯，並未刻意和社會保持距離。這點，在他所處的「笠」詩社群，晚近加入該詩社的李長青、王宗仁、丁威仁也都具有寫實路線的突破性。從這幾位新世代詩人的加入，我們也可以觀察到，以往外界對「笠詩社」集團性格上「本土」的刻板印象，在流動的世代特質中，正慢慢消解。

在《天空之海》裡，有一首借題自雕塑家陳尚平同名作品的《西邊》，詩人無悔的面對「西邊」說：「不要問我，這是什麼方向？反正就這麼跪著」，「直到大地喊疼，沾過土的膝蓋一定會再直立起來」，就生命情調而言，寫詩在紀小樣來看，它是一種不能不的堅持。而多年堅持的結果，也造就了一個題材廣泛，語言多變的詩人。

以場域的關聯性而論，紀小樣題材廣泛是因為取材於民間的結果，這正是「地方性文學獎」所鼓勵的書寫方向，同時這類書寫風格在出版市場「市

場性」較低，這也是政府公部門在補助出版時的一個重要考量。但現實主義精神並不是構成得獎或獎助出版的唯一要件，如前所述，為了增加作品的藝術性，紀小樣也常契入現代性技巧，在各種變形中活化了事件的關照角度，以其奇特卻又不失精確的意象去重塑事件本身，或狀寫在地風華、或盡展人物骨肉，即使是以異地人物事件、鬼神、器物為題，也都對照著普同的人性價值或共同苦難，而非私我的竊竊私語，於是構成「作為社會成員之個人」與「作為個人存在之條件的社會」彼此間關係的重新檢討、標記。

第三節 鯨向海新詩析論

鯨向海，本名林志光，1976年生，醫學系畢業，曾為BBS「山抹微雲」藝文專業站現代詩板板主 eyetoeyesam (140.117.11.8)，在田寮別業 (jct.ntou.edu.tw) 擁有一個個人板 eyetoeye。作品散見於各大BBS站詩板，詩刊報章；曾獲全國學生文學獎、大專學生文學獎、教育部文藝創作獎、2002年PC Home 明日報網路文學獎首獎，作品入選八十九年、九十年《年度詩選》等。

在新世代詩人之中，「鯨向海」經常是「網路詩人」躍身擊浪時，縛在船桅上的旗面。在《通緝犯》¹² 這本詩集裡，筆者首先注意到的是「海」與「飛鳥」的生命情調展現於外在的各種變形，而其核心的本質是不變的，是鯨向海剔除生命侷限後的疆域，其疆域的大小並且隨之詩的張力開展，甚至收攝、斂藏。例如：

我們的愛多麼野蠻

天剛亮，已決心出海讓鯨豚見識真正浩壯

(我們已走火入魔的超廣角戀事 ，頁42)

當所有的潮聲都遠去

只剩下我們垂老之軀

終於又相遇在這無邊的湛藍

(浮生 致電影 THE SHAWSHANK REDEMPTION ，頁59)

不時幻想有什麼龐然的隱藏

於深廣的歐亞內陸

當海嘯偶然掀起了峽谷

因為曾經鑿開我的靈魂一次

遂不忍在此冰寒斷代

¹² 鯨向海：《通緝犯》，台北，木馬文化，2002。以下引文中，關於詩句的出處，皆以《通緝犯》之頁碼標註。

任其繼續腐化 (用世紀末最常見口吻 , 頁 69)

其它如 一星期沒換水的夢境、永無止盡的環島旅行、致未來人們的祝禱書, 至少有十五首以上的詩篇出現過「海」的信息。不管與「海」相聯繫的詞彙為何, 但都指向了時空的超越性, 即使這些詩篇的主題意旨與海無關。譬如:「陷溺海溝裡的房子/家具洋流其中,漩渦其中/人生是一大片浮油,面無表情在海嘯之上」(雨使這個城市的線條起了變化 , 頁 90) 詩人要破除的無非是這時代充滿擺設後的孤寂, 其意向性同樣作用在鯨向海的時空意識上。這種意識方式的經驗模式, 在「飛鳥」的信息裡則更趨向個人想像經驗的網結:

鳥群運起歌聲相抗
霧嵐身形飄忽
一掌一掌擊打著陽光 (破曉式 , 頁 60)

我們是候鳥
並不只是十四行又十四行
那樣單調地飛 (候鳥 , 頁 94)
當我們被靈感撞擊
蹲踞馬桶上
瞬間我們也飛得更高 (飛鳥體 , 頁 96)

當「飛鳥」反覆出現, 構成一飽滿自足的象徵系統, 是否可以啄出夢來並不重要, 是什麼鳥也不重要, 重要的是「飛鳥」的意志也可以用來定義天空; 就像屈原的作品裡, 出現過的「香草」不管有多少種, 但都指向其人品的高潔; 而存在於鯨向海內部系統中的真理, 是「超越那些前額屏障或者亂流的十四行/像一隻真正的鳥/飛出了天空」(飛鳥體 , 頁 96-97)。

意識是有內容的, 主體的「意向作用」總是有其意向作用的相關物。但在主、客二元對態中, 人常常會去支配周遭的人事物, 並分等級, 以達到統治的意念。在這樣的「秩序」中, 難免產生角色及權力分配上的衝突。而筆者在考察《通緝犯》的意識內容時發現, 鯨向海在反省自我時經常是境識俱

起的，也就是「主客互涵」的狀態，例如 餵給霧（頁 144-145）：「坐臥山中 / 我又成為一隻鳥 / 這次是寒鴉 / 還是佛法僧？ / / 億萬個夏季焚燒而過 / 沒有一種蟬鳴是我的說法 / 我只是靜」如此凝態，詩人才能體悟落葉在掉落的中途成為了經書，而眼前的湖水是深邃之鉢，其中「天空割斷陽光 / 餵給霧」，霧與陽光、天空的關係式因果倒置、邏輯反轉的書寫策略更創造出空靈的語境，一反網路詩人速食主義的特性。

又，若非主客互涵，像 狐仙（頁 99-104）這樣的題材，作者恐難從肉體這個咒語中脫身。我們試看下面幾個片段；幾個性別座落的位置：

你坐在車上
我就坐在車窗外，變成風景

愛情不過就是光鮮的男人走到我的面前
內心深處泥濘不堪
強壯的女人走到我的面前
逼我起身讓位

於是作者說：「我是失去耳朵的畫家筆下 / 那些向日葵，不斷吶喊 / 但不會說話」，那失去的耳朵又何嘗不是另一器官的隱喻。再者：

用來愛你的幾百年道行竟像污點一般
揮之不去
車窗外面的風景是黑暗的咒語

有人趁亂更換了愛的性別

我只能回到我的巢穴
打開了傷口
那裡的天空烏雲密佈

所謂的「整個世界早已戰至 / 你跟我 / 最後一兵一卒」（頁 104）不過是兩性互

涵所求得的一次聊齋；「我」即是「你」，「你」即是「我」；一次面對性別錯置而又溫柔敦厚的「修行」，而修行是為了回到自己內心的果位。

在語言技巧上，鯨向海的語言慣以欄杆式的虛線狀排列，用以「暫時」界限真理。為什麼是欄杆，而不是坐實一道牆？因為他只是先以文字「暫時」劃定思想的範疇，文字的即時運用旨在防止意識滑向人們(自己)不斷提出新的「真理」的內在運動中，重要的是他必須不忘保持「手部」(多向思考)的自由，或者說是操作「真理」的自由；反之，如果語言過於僵直，或者敘議性太強則有框架意象於刻板印象之虞。筆者以「欄杆」一詞做為鯨向海在語言風格上的標記，主要就是在他不具體名狀，語言的組織方式也較為活潑，留下許多可填補的想像空間下，所考察到的表徵。此一表徵的表層結構建立在某種經驗模式上，隱然形成書寫策略。

這經驗模式是口語的即時遣用，不假錘煉，立即性地傳達或劃定某種訊息。乍看之下似乎比散文還來得鬆散，例如在「什麼樣的女孩喔」(頁 26)的首句：「那個時候我功課爛得不得了所以總是輸給她」；但是，在語言的表現方式做大幅度的放鬆之後，緊接而來的是：「輸給她的還有青春的形狀和愛情的模樣」，詩意便傾身而來，像是二個人分別摯控繩索的一端，傾倒的是讀者。

當我們再多讀幾個句子，想像的遊戲便又開始形成詩意的迷藏：

請不要再哭泣了
離開你微微塌陷的床
做運動
我們的愛會更強壯 (多脂戀情 ，頁 40)

突然想起，很久沒給你走路的模樣寫詩評
兄弟，鬼月到了你又剛好是鬼
我想問問
今年該燒什麼給你？ (致好兄弟 ，頁 170)

鯨向海在語詞的遣用和語言的組織方式上都很活潑，而結果仍然是「詩的」，屬於慧黠而不帶點拘泥的那種。

是的，「我不過是一名寫詩者，八字極輕／節奏注定苦澀，一路走來韻腳酸痛不已」（致好兄弟，頁 172）。面對當代，詩人唯有不停超越才能抵禦喧囂，即使又飛回了原地／整個城市／有人可以是飛得最久的那一雙翅膀」（飛鳥體，頁 97）；更有人可以無視於定義中的場域，他只用自己的鰭，界定自己的海域。

以場域的關聯性而論，「用自己的鰭，界定自己的海域」的書寫性格或許是鯨向海步入詩壇之初，選擇以浩瀚網際躍身擊浪的原因，但也不失為詩人講求超越性的潛在意念。由上述的探析中，我們可以發現，廣義的網路文學重視的是媒介的接近與使用，並未涉及電腦語言及寫詩以外的技術做為複合性藝術（超文本），因此，新世代中所謂的「網路詩人」，在運思的過程無異於平面發表，從這個觀點再回頭考察鯨向海的詩，鯨向海的語言風格與媒體介面並無絕對的關聯；有關的是，他個人受到矚目的程度，這便與網路文學所象徵的年輕化有關，申言之，鯨向海的語言所代表的是新一代詩人語言風格的活潑，在口語的運用上慧黠而不拘泥，而他之所以能在網路上與新世代文本產生更大的激盪，同時擺脫網路社群的相互薰染下「世代的」一致，這便與他擅於運用口語的同時，仍能創造新的語境有關。

第四節 林婉瑜新詩析論

林婉瑜，1977年生於臺中市，童年時幾經搬遷，先後住過宜蘭羅東、台南永康及桃園市。大學先是就讀台北醫學大學，後休學轉考台北藝術大學戲劇系，主修劇本創作。戲劇系二年級開始寫作詩與劇本，作品入選《中華現代文學大系》、年度詩選、《譯叢》(Renditions)等中外刊物。曾獲優秀青年詩人獎、第一屆青年文學創作獎、第二十六屆時報文學獎新詩評審獎，出版有個人詩集《索愛練習》。

2001年爾雅出版的《索愛練習》，在「小貓」一詩中，林婉瑜以「小貓永遠出〔布〕」(頁82)¹³、「小貓不懂杜布西(也許一些些)」召喚讀者之初，「杜布西」¹⁴便已經「坐」在文本旁聽了；這透露著她和杜布西在精神上是熟識的，他們同樣標幟著變換多端且富於表現的新語言。而在進入林婉瑜的語言之前，筆者首先進入的是他幾經搬遷的童年。

林婉瑜在「自序」中暗示了些什麼？

我把他放進箱子裡埋葬，箱子輕輕的沒有重量。

後來室友告訴我：貓在一歲以前，最好不要遷徙 (頁6)

一樁連續性的錯誤，被彈奏著。一個人哼哼唱唱，乃至寫詩，假面的歡愉掩藏了悲涼。

當一堆不忍追憶的鄉愁成為主宰潛意識的「君權」，詩人的意識就不是「流浪」了，而是一種「放逐」。在首篇「蛇」這首詩裡，詩人即使已經遠離記憶中的木材工廠，「彷彿還聞到刨成碎片後／木材的香味」(頁3)，所謂「香味」只是卑微的諷喻，是可以名狀的，是「刨成碎片」的具象思維；有別於夏宇，也不同于e世代詩人慣用的神話性語言。

神話性語言經常以斷裂的邏輯來創造出奇的染色體，這或許能和講究創意的族群一拍即合，同時取得馬拉美的血緣關係及其家訓「試圖對現實加以名狀，就已毀去了它原來的面貌」、「暗示就等於是在創造」可是，往往

¹³ 關於詩句或引文的出處，以下所標示之頁碼皆為《索愛練習》之頁碼。

¹⁴ 杜布西(C.DeBussy 1862-1918)揭示了二十世紀音樂在音響與結構的革新與實驗。如果說杜布西所仰慕的蕭邦，給了鋼琴文學的內涵，杜布西則進一步將這個「文學」擴展，加進了變換多端且富於表現的新語言。

大多數的象徵都流於晦澀或個人化，中心意旨嚴重剝離。陷入評析者憂心的「語言被折彎了，但語言空間並沒有擴增」「誤認為造一個意象就等於造一首詩，任你再多的意象拼貼嫁接，沒有精神空間的完整氣氛仍然還不是詩。」¹⁵

而同樣使用象徵手法時的林婉瑜則選擇降半音的模式，不吝於傳達自身在一般價值觀上所面臨的窘境，給了音域上感人且必要的連結。我們在讀《海上》，在讀《出走》、《淡海》，都能感受到詩中有效的暗示，全輯中又以【卷一 一個人的遊樂場】最是佳構。

童年對林婉瑜而言，像遊樂場的「黃色長頸鹿，口中的青草／總是只嚼一半」（頁 8），她從「父親後退的髮際線」（頁 15）起跑，但要抵達的終點卻愈來愈遠。於是，在《並不多久以前沒有很久》這首詩中，她打破了標點，時間彷彿近到了壓迫視覺神經的距離，一再迫視記憶，最後以「都很開心」孤立作結，讀來不免唏噓。《並不多久以前沒有很久》氣氛的營造，在鋪演上不容摘錄。全詩詭異異常，筆者讀到的是嘻笑聲閉鎖了龐大的憂傷。

那時候只因為一棵後院的蓮霧樹大家都很開心妹妹和我
玩老師說玩醫生與護士都很開心爸爸也喜歡猴子的電動
用偉士牌載我們去蘇澳港看擱淺的鯨魚爸爸說婉瑜要當
主播芳瑜要當醫生媽媽的洋裙飛呀飛馬尾在光潔的額頭
後面手在我的扁腦殼後面並不是那麼久沒有多久日子行
進在父親後退的髮際線大家在禮拜日的沙發看拘謹的超
級星期天張小燕哈哈於是我們哈哈廣告時則不說話
失去蓮霧樹也可以擁有更多其他譬如散光或者老花譬如
冷氣水晶燈譬如 24 小時保護我們的中興保全或者信用金
卡沒有人當主播或醫生常常沒有人在家錄影帶自動捲帶
機咻咻地八葉風扇轉起來咻咻地沒有人需要它媽媽的黑
髮離開它們的穴全都離開光潔的地板拖行著點滴架每張
臉都平靜彷彿成熟而知天命媽媽的卵巢輸卵管離開她一
些器官背棄了她媽媽說我和妹妹心頭肉啊讓悲傷在強笑

¹⁵ 見黃梁：《語言意識與詩人意識——我對新世代文本的過度期待？》，《創世紀》詩雜誌 112 期(1997.10)，頁 93。

下面恐懼在禮教下面沒有人當主播或醫生爸爸惋惜嗎並
不多久以前沒有很久自動捲帶機咻咻地八葉風扇咻咻地
妹妹和我玩老師說玩醫生與護士一棵後院的蓮霧樹大家
都很開心

從《索愛練習》中，我們可以看出作者是多麼想掙脫既定的框架，但一切「發生」都非作者所願，也非作者所能排拒。譬如：

作為一棵都市裡的樹
對烈陽和暴雨
都得張開自己（ 出走 ，頁 24）

如果羅貝托帶我們找到了那條
時間的界線
你會不會永遠放棄了今天？
在那條線前面，我
要隨著羅貝托
狠狠地跨越過去
到昨天去，大聲唱歌（ 臆測 ，頁 91）

這已經不知道是第幾次「聽到」林婉瑜「唱歌」了！「唱歌」在她的詩裡，有洋裝的美感，美化了不少詩句；但更精確一點，應該說是「武裝」。年輕詩人審視所處世界，產生的詰問與異議，以輕淡的語氣道出。雖然口語的大量運用，使詩人敘說的方式像是滾上蕾絲邊一般輕快，但其內在思想，卻是沈重、且沈澱的。

「口語的運用」使《索愛練習》具有一定的親和力，卻又無損於藝術的高度概括。當我們讀到：

我會開些藥給你
還有什麼你覺得要補充的？
「憂鬱不是病徵，是我的才藝」

無人聽見

這抗辯（ 抗憂鬱劑 ，頁 109）

詩的機智在戲劇化的敷演下收納掌聲，這是在「形式自由」、「思力解放」的情況下完成的。當束縛釋放出創意，林婉瑜才能大膽而巧妙地使用口語，讓「海浪一遍遍把世界推開」（頁 29）

至於，文學語言和日常語言的實際區別，韋勒克在《文學的性質》一文裡認為「任何一樣東西促成我們絕對的外向的行為時，我們不承認它是詩或者只說它是佳句美辭。真正的詩對我們的影響是遠為含蓄的。藝術只提供某種組織結構，而藉這結構才能從現實世界中把作品所要說的話提出來。」¹⁶ 筆者認為，對於一個三十不到的創作者而言，她還有很多可能；某種「世代的」一致，也會隨著各別成長經驗的不同而有所覺醒。與其說「時代的語言」是媚俗的，不如說「它們」正待期許。相信林婉瑜不會像「第 28 號嫌疑犯 / 仍然抽著比自身才華更多的菸 / 混跡在寫詩的人群裡」（頁 112）。

以場域的關聯性而論，林婉瑜詩多奇想，常突破語言的框架，但又不離生活的現實，使其在閱讀上，不但能有語言亮麗之感，也貼近了讀者。因此，林婉瑜在副刊媒體的曝光率相當高，尤其是不故作艱難的特性，讓語意和感情有了根本的聯結。其中感情，又以童年經驗中，某種童話夾在兩個全音的白鍵之間所形成的音域及敘事角度，最能帶出何以「索愛」、如何「練習」，在主體經驗上的記憶，並予以填補缺憾。而在語言表現上，一如杜布西直接而精緻的音樂語法，每個半音都彷彿要去跨越舊時代的語言，擁抱多重色彩的詩意與主題的創新。

¹⁶ 見韋勒克、華倫：《文學論——文學研究方法論》，志文出版社，1976，頁 35。

第五章 結論

新世代詩人的每一次「回顧」與「前瞻」都有他們成長環境中，一個不同於此前任何一個世代的屬性。這個屬性在大環境上面，先是有個社會發展背景，誘發、引導詩人在詩風上的轉變，後又存在著各種懸而未解的族群問題、文化問題乃至國家認同問題等等；而在小環境裡，一個內部封閉的交流圈——詩人活動場域，也因彼此的連動關係，或此或彼的生存邏輯一旦產生變化時，詩人文學活動的開展便受到關連。因此，本文乃與新世代詩人站在同一個文化層面，去理解新世代詩人如何在各個發表場域上，力求拼圖自我的完整。在透過場域的觀察與書寫的特質分析之後，面對台灣新詩的實際發展現況，本文要的不只是一個經緯，不是一個「位置」，筆者也不認為世代的論述只是一種異世代間的影響焦慮。在價值上，一個世代的書寫走向研究，攸關的是新詩在台灣の後期發展。

藝術作品不僅反映所屬社會及歷史環境，同時也是社會和歷史環境的產物。從提供詩人發聲的場域來看，正如布迪厄在其訪談錄中所提：「文學場是一個力量場，也是一個鬥爭場。這些鬥爭是為了改變或保持已確立的力量關係：每一個行動者都把他從以前的鬥爭中獲取的力量（資本），交托給那些策略，而這些策略的運作方向取決於行動者在權力鬥爭中所佔的地位，取決於他所擁有的特殊資本。」¹ 在布迪厄「場域」的概念裡，「資本」是某種權力，它以物質、知識、身份、地位等等不同形式存在。在不同位置上的行為者相互爭奪，以獲取、累積或壟斷不同形式的資本，而場域也是這些資本生產、流通（權力交換）和佔用的場所。就平面發表場域來看：副刊與詩刊的守門員、文學獎的評審，他們對新生力量的提攜或出於文學傳承上的使命，或是一種自身「資本」（身份、地位）的累積，但從另外一個角度來看，他們確實也壓抑著新生力量的成長。這些壓抑除了文學審美的世代間差異之外，還來自文人圈中的集團性格，新世代詩人若要溶入文人圈，不管他是有著和「班底」共同架構權力的企圖，還是單純求取自身的完善，所謂最正面積極的方式，有人是在「文學獎」這個場域展現詩藝，將獎座當成副刊或出版社

¹ 見包亞明譯《文化資本與社會煉金術——布爾迪厄訪談錄》上海：人民出版社，1997，頁83。

的敲門磚，但這塊敲門磚以目前的文學發展現況，就詩集出版而言，文學獎的得獎作品（尤其是新詩）反而不受「以消費市場為導向」的出版集團所青睞，投稿報紙副刊呢？曾獲「2002年時報文學獎」新詩首獎的陳雋弘說的「詩照投，稿照退」²也不是單一個案，但不能否認，得獎人機會再小，也比一般人大，被退稿有時純粹只是書寫策略上的問題，投稿者必須了解副刊的選稿邏輯在哪。當然，原有價值（影響力）的衰微，不僅發生於文學獎這個場域，在此大環境之下，包括有權力退「文學獎得獎人」詩稿的副刊、詩刊在內，在網際網路通過數位傳播使用，實用效能及普及率方面都更加完備之後，網路詩的「去霸權性格」又以它立即發表的特性取得了向平面媒體談判的籌碼。由以上看來，各個場域之間的連動關係還是存在的。所謂「衰微」，如果以「小環境」來看，在封閉的文學圈裡，各場域做為有限的資源，這些資本生產、流通（權力交換）和佔用的場所，它的權力結構仍然保有一定的緊實。於是我們一方面考察了個別場域的界限、刊載（用稿）邏輯在哪？一方面又考察了它們相互間的聯繫，及其影響力的大小。諸如，上述的平面發表與網路發表的消長關係、文學獎的影響力等等。而在場域的觀察中，我們確實也看到了具有資本（利益）和權力關係的特有資本的形式，是怎麼以它們的特有邏輯來影響新世代詩人的書寫走向或提供其特有的資源的。

以副刊來說，副刊有著廣大的不確定讀者，其做為一個大型文學傳播媒介，讀者隱藏在各個角落，雖具閱讀群的不確定性，但發報量的廣大確實是投稿者的一個重要誘因，正如林耀德所言：「副刊所佔據的最大優勢在量的層面」³。然而副刊有副刊的生存邏輯，以副刊近年來的生態來看，當大眾的閱讀習慣，寧取惰性收視而不作思考性閱讀，大眾對副刊的閱讀率隨之下降。又社會的娛樂消費性格愈演愈烈，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，但報業為了維持自身的文化格調與歷史使命，對於「視之為無用」的副刊又不能全然棄守。於是在戰術上，副刊編者必須因應新世代閱讀習慣，除了削減文字總量，使讀者沒有閱讀負擔之外，生活化題材的選擇與文字的可感度都隨著時代的語言起了變化。這時候，如果有些詩在語言風格上本來就偏離「大眾」所要的調性，那麼「副刊」這個場域

² 見陳雋弘「個人新聞台」留言版：

http://mypaper.pchome.com.tw/board/index.htm?s_id=skyflys

³ 見楊宗翰編《新世代星空·林耀德佚文選——批評卷》，台北：華文網，2001。

的變化必然也牽動書寫者的投稿意向，進而牽動創作者與其它場域的互動性，於是轉而投稿詩刊或參加文學獎。然而從表面來看，只要副刊繼續登詩，報系繼續辦文學獎徵文，詩「表面上」就會繼續存在，只是登什麼樣的詩，給什麼樣的詩得獎，文人圈中所掌握的文學權力往往型塑出一種審美的或有意識的文學標準，並在某些事件中採取共的立場，因此未來的文學舞台，新世代以什麼樣的扮相登場，文人圈中的「班底」，不可說是全無責任。以詩刊來說，詩刊的專業性容許大篇幅的刊登，也容許前衛與實驗精神，它的存在和運作機制（譬如自掏腰包、不給稿費），或許帶有一些悲劇色彩，但以文史的角度來看，「英雄」往往就是夾帶悲歌走向歷史的，我們不免要對詩刊的存在致敬。

在個人詩集方面，本文提出了一個比較新的概念是「自費自印」的趨勢，用以區別「自費出版」。詩人自費出版由來已久，但不同於前的是：在影印機被普遍使用，及「誠品書店」建構出精緻文化印象的同時，新世代詩人在最小的預算支出下，類誠品文化的「手工書」也隨之醞釀而生，他們將「自己動手作」視為創作的一種延伸，或者使自己的風格統一展現，這代表的是詩集發表方式的高度自主性，同時也顯示出新詩出版市場的低迷。自主性所對照的是新世代詩人講求個性化的一個重要面向，如果放到文本來看，則可以讓本文乃至往後的研究者循此軌跡，從中切入、探析，對其文本能有站在同一個文化層面上的理解。而「自費自印」更證示了新一代詩人在「詩集」不受到出版商眷顧時，在創作上所展現的生命力與韌性。

在文學獎這個場域的觀察，從「報系文學獎」中，我們找出了幾個得獎作品的特質，這些特質中，「大格局」與注重技巧的作品在講求輕薄短小的時代，報系文學獎可視為一個保育團體。而「地方性文學獎」，讓具有地方色彩、鄉土情懷的作品，在現實主義精神的提醒下，得以維繫；但另一方太過於講求本土意識的結果，又有著主題意識領導創作的隱憂。

在網路詩的部分，我們可以一探年輕一代的網路社群關係。但不管是「個人新聞台」的社群結構，或是以同類相聚為號召的文學網站，儘管網路詩的發表有著較高的自我完成度，不可忽略的是，這些網站都與「機構」本身資本的挹注有關，因此發表者仍須受制於他人（機構）的邏輯或網路機制，而處於高度變動的網路特性之中，昨日的繁花簇擁不代表明日仍將燦爛，因此在探討網路社群時，網站名稱都只能是一個代名詞，研究者著重的是書寫者

的網路參與經驗，也就是說，如果網路書寫是一種風潮，當一個網站人氣渙散時，書寫者自然又會向另一個聚落匯集，這便是網路社群關係所展現的生命力。從書寫的角度來看，在這個場域因為不用通過平面發表場域守門員的揀選，詩的形式與主題內容、語言，都保有新世代詩人較真實的面目；但也正因為它可達成寫作即發表的要求，急於在鍵盤上繁衍出自動語言的結果，發表的規模雖然很大，也造就了不少年輕寫手，但作品多有趨附流行的味道，詩質的落差也很大。

新世代詩人書寫特質，在形式上趨向於長句，在題材內容上趨向於私我，在語言上趨向於輕文字重創意。當前輩詩人不斷質疑長句的句構時，長句是怎麼被使用的？筆者已將長句的實際運用方式，及其藝術表現做出分析與探討。在這個漸趨多元與複雜的時代，長句的運用，適可表現出詩人意念的繁複。而私我的題材內容，雖然作品的時間跨度幾近為零、空間也只為「我」而存在，但生活在後現代狀況下的個人，「白色莫名」只是一種塗裝方式，漆色的底層仍然是詩，是牆，是心靈的棲所，他們拒絕的只是歷史的宰制，而不是文學的叛軍，不然詩集「自費自印」的風氣也不會如此前仆後繼；但另一方面，更值得思考的是，詩裡面難道就只能容得下「個人情緒」與「集體隱喻」？鄉土情懷、民間活力從這個世代開始就要隱退了嗎？

詩的語言，在思力解放之後，活潑亂跳的語言，對於拓寬語言使用的範圍是有建設性的，至少它不用去面對沉重的政治紛擾、身分認同、忠孝節義，以及不能完整又要去強作完整的人生。但對於民間活力的注入，它代表的是詩人最基本的人文關懷，無關沉重的教義，新一代詩人在這方面著墨較少，就以本文最後所標舉的四位詩人來看，也可以發現他們在題材選擇上的流變，大抵而言，五年級詩人在現實關懷的題材上處理較多，六年級詩人較少，放諸整體新世代詩人來觀察時，要在詩中找出基層勞動的鮮明形象、田野耕作、廟會乃至各地災後重建的腳步，也多在地方性文學獎、台灣日報的「台灣日日詩」或少數致力於本土創作的刊物才能覓得。

本文最後標舉四位詩人，目的不在建立典範，因為如果宣稱一個中心，就等於將其他人劃歸邊緣。因此李進文、紀小樣、鯨向海、林婉瑜所代表的，只是四個不同的風格，充其量也只能說他們是在該種風格中，語言相對較飽滿者，同時他們又具不同場域的書寫習性，或分屬不同的社群。從他們的風格、技巧中，我們至少找到了一個四十歲不到的詩人是如何展現其個人情思

的，且他們是以什麼樣的表現方式寫下豐厚的創作資歷的。李進文的異國情調、複眼思考，以及詩中節奏的掌握；紀小樣的題材廣泛、語言多變；鯨向海講求的超越、口語的即時遣用；林婉瑜詩的機智以及在戲劇化的敷演下所收納的掌聲。這些調性沒有優劣之分，只有運用的成熟與否，這或許可以為更年輕一代的白色莫名，找出詩的更多可能。尤其當新世代詩人急於將自己劃歸於某個世代時，以詩做出反抗的過程，雖說也是為創造永恆而來，但詩之所以為詩，挫萬物於筆端的槓桿作用是可以再擴大的。新世代詩人在題材內容上，仍有待「撬」出一個更大的視野，而不是沉膩在一個私我的設想之中。

在附錄方面，除了做為觀察與論述的客觀資料，用以相互對照之外，資料的蒐集與建立，也可提供做為各項分析之用。就資料的客觀性來說，「附錄一：新世代詩人重要創作資歷一覽表」，筆者期望的不是一份文人圈中「班底」規劃下的「名單」，而是多種資歷的蒐集，以此做為研究對象的重要參據，除了避免在取樣上以偏蓋全，也儘可能透過不同的場域去找出被遺忘或被忽略的「名單」。以「年度詩選」來說，它與「主流」結合的趨勢，其「標竿作用」雖然被賦予崇高的象徵意義，但是它並非詩作發表的第一現場，詩人必須要有「平面發表」的作品在先，之後才有入選的可能，除卻場域特有的邏輯、編選的權力介入之外，如果某甲本來就無意在報紙副刊或詩刊發表，那麼，文學獎或網路都可能是他的另種選擇，因此，多種資歷的交叉比對是為了避免取樣上有所偏廢，而更嚴謹的做法是這份「名單」所列的青年詩人都符合兩個欄目以上，意即，該附錄已排除偶一得獎（出版、選入詩選）者。

透過「附錄一」，我們由表格中「網路詩選」這個欄位可觀察出創作資歷豐厚的「五年級詩人」，在網路參與上明顯比「六年級詩人」來得低；從「報系文學獎」這個欄位則可發現目前得獎者仍以五年級詩人為主，但在個人詩集的出版上「六年級詩人」則不遑多讓。附錄二，我們可以看出副刊可提供給新世代詩人的資源有多少，及副刊選詩「輕薄短小」的走向。附錄三，是提供一份詩集出版編目，目的在於建立一份出版資料，同時也可以從中觀察出每年的出版筆數都在擴增中，但多數仍屬自費出版或自費自印。

新世代詩人書寫走向仍有待持續觀察，在他們之中，有人目前雖已握有文學資源，但這不應該是評論者採取選擇性論述時的首要依據或手段，否則詩壇只會淪為一種權力架構，而詩人活動場域也恐將只是權力交換和佔用的

場所。因此，當我們持續觀察，一個代之而起的「可能」時，除了少數幾位被提而再提的個人之外，更期待的是一顆新星的發現。

研究過程中，筆者也發現以往的美學觀念，很難在新世代詩人的書寫上深掘其新詩美學。對於新一代的書寫慣性，可能還需要一套新的審美方式或文化視角。也就是說，即使是「後現代狀況」也還不能完全含蓋新一代詩人的文本，這使筆者對新世代的研究，有其將來仍待努力的地方。

新世代詩人 重要創作資歷一覽表

生年	姓/筆名	報系文學獎		公辦文學獎		年度詩選		個人詩集		網路詩選	
		A	B	A	B	A	B	A	B	A	B
1965	李進文	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
	羅葉	✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓		
	葉國居			✓	✓						
	陳晨			✓	✓	✓	✓	✓	✓		
	知秋									✓	✓
1966	許悔之			✓	✓	✓	✓	✓	✓		
	須文蔚			✓		✓	✓	✓			
	方群	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
	嚴忠政	✓	✓	✓	✓	✓	✓				
	吳錫和			✓		✓	✓	✓	✓		
	蔡逸君	✓		✓		✓	✓				
1967	莊元生									✓	✓
1968	唐捐	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
	紀小樣	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
	顏艾琳					✓	✓	✓	✓		
	陳謙			✓	✓	✓	✓	✓	✓		
	李宗榮	✓				✓		✓			
	李皇誼			✓		✓					
	吳國源			✓	✓	✓					
1969	林群盛					✓	✓	✓	✓		
	陳大為	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
	劉叔慧	✓				✓	✓				
	施俊州			✓	✓			✓			
1970	王宗仁					✓	✓	✓	✓	✓	

生年	姓/筆名	報系文學獎		公辦文學獎		年度詩選		個人詩集		網路詩選	
		A	B	A	B	A	B	A	B	A	B
1970	柯嘉智					V		V			
1971	侯馨婷					V		V		V	V
	李癸雲			V	V	V					
1973	銀色快手			V				V		V	
	徐國能			V	V	V					
1974	凌性傑	V				V					
	葉蜉							V		V	
	丁威仁			V		V	V	V			
1975	李長青			V	V	V	V			V	
	許赫							V		V	
1976	林怡翠					V	V	V			
	鯨向海			V		V	V	V		V	V
	孫梓評					V		V			
	楊潛			V						V	
	木焱					V	V	V	V	V	
	伍季			V	V	V				V	
	楊宗翰					V	V				
1977	林婉瑜	V				V	V	V		V	
	楊寒			V	V	V		V	V	V	
	解昆樺			V	V					V	V
	陳思嫻			V		V				V	
	邱稚亘			V		V					
	吳東晟			V		V		V			
	林德俊					V	V			V	
	若驩			V				V	V	V	
	果果									V	V
	陳柏伶	V		V		V					
1978	楊佳嫻					V	V	V		V	V

生年	姓/筆名	報系文學獎		公辦文學獎		年度詩選		個人詩集		網路詩選	
		A	B	A	B	A	B	A	B	A	B
1978	布靈奇							V		V	
	吳易叡							V		V	
	north									V	V
1979	陳雋弘	V		V	V	V	V			V	
	達瑞			V	V	V	V			V	
	然靈			V	V						
	甘子建			V	V	V	V	V		V	V
	劉亮延							V	V	V	
	紅格子					V				V	
1981	董穎璋			V	V						
	曾琮琇					V		V		V	V
	張瓊方			V		V					
	廖大期			V	V						
1983	江凌青			V						V	

註：本表資料統計至 92 年 12 月 31 日止，共分五項十個欄目。各項之下的 A、B 二目：A 代表至少有獲獎（出版、選入詩選集）一次的紀錄，B 代表多次獲獎（出版、選入詩選集）。而本表所列之新詩創作者，均為符合二個欄目以上，意即，本表已排除偶一得獎（出版、選入詩選集）者。其中「報系文學獎」係指目前仍持續徵獎中的「聯合報文學獎」、「中國時報文學獎」；「公辦文學獎」係指縣市文學獎、台灣（省）文學獎、教育部文藝創作獎、國軍文藝金像獎 由政府單位主辦的「常設性徵文」（排除主題性徵文或偶發性徵文）；「年度詩選」係指自 1982 年以來由張默、向明等人輪值編審（爾雅出版社發行），目前由蕭蕭、焦桐、白靈、向陽、陳義芝值編的版本。

附錄二

聯合報副刊 九十一年全年 新詩登載一覽表

月	日	作者	標題	行數	新世代詩人	其他註記
1	2	林德俊	發生練習	33	V	
	3	鍾玲	獅子座流星雨	14		
	3	徐錦成	冬至，有詩	8		
	5	陳映真	工人邱惠珍	82		
	6	向明	芒種	8		
	7	許悔之	天明	13	V	
	8	吳晟	大鐵杉	26		
	13	馬悅然	狐狸精及其他	18		
	14	一信	戰爭在魔術方塊中輪迴	21		
	16	林文義	五十歲	32		
	22	李進文	對母親的看法	34	V	
	22	馬悅然	炊煙恰似感嘆號	33		
	24	谷川俊太郎	情詩三首	16		林水福譯
	25	林婉瑜	兩者	24	V	
	26	蓉子	閱江樓	12		
	27	張默	在閱江樓上誦詩	27		
	29	西西	馬撒大的橄欖樹	10		
	30	余光中	馬年	39		
2	1	鍾喬	悲傷在時間中	22		
	2	硯香	呼吸	17		
	3	谷川俊太郎	電話外一首	12		林水福譯
	5	紀弦	家書與淚腺	18		
	6	月鴉	剎那的美麗外三首	18		
	8	謝青	金星的眼睛	22		
	11	羅智成	峽谷	54		
	13	古添洪	說一聲好險	27		
	15	林德俊	靈體共和	18	V	
	18	龔虹	不用寫詩	12		
	21	大荒	納骨塔失火	15		
	22	隱地	詩三首	21		
	25	蔡明亮	死(《你那邊幾點》導演手記)	116		
	28	于人瑞	絲路懷古	25		

3	2	綠蒂	在有你的夢中	21		
	3	葉延濱	戈壁	16		
	4	渡也	馬	20		
	5	谷川俊太郎	花	18		林水福譯
	6	銀色快手	私奔	16	V	
	7	紀弦	三月七日	18		
	8	林泠	史前的事件	27		
	9	沈花末	有人知道	21		
	15	北川透	天下太平	34		林水福譯
	15	山本哲也	寫下一篇詩之後	32		林水福譯
	22	鍾鼎文	新春二題	48		
	23	柯嘉智	未來，一直一直遠去	7	V	
4	4	張錯	憶長安 (二首)	53		
	9	詹澈	艾草	43		
	12	趙衛民	時間的遊戲	33		
	15	楊佳嫻	蚩尤 (四則)	35	V	
	16	非馬	小詩 (三首)	29		
	17	林婉瑜	霧中	24	V	
	17	許願魚	旋律	9		寄自花蓮監獄
	20	鯨向海	賞鳥必備 超能力	31	V	
	25	碧果	時間的面貌	20		
	25	陳義芝	阿爾巴特街之夜	20		
	30	北川透	玉芳的家	18		林水福譯
5	2	紀弦	上帝造了撒旦	14		
	3	大荒	斑哥的羚羊	8		
	3	綠蒂	晨光素描	26		
	6	杜十三	魔法詩篇	31		
	15	馮傑	小詩兩首	7		
	16	謝青	小雁的故事	32		
	17	廖偉棠	沃羅涅日情歌	20	V	
	18	向明	穀雨	8		
	19	方群	光碟與針孔	10	V	
	21	林泠	烏托邦的變奏	66		
	22	張默	高第，夢想的煙囪	18		
	24	胡品清	詼諧曲	19		
	27	孫梓評	芹壁潮聲	17	V	
	28	羅葉	無人認領	31	V	

5	29	陳克華	馴	35		
	30	許赫	正老松山旅社午後	15	V	
	31	沈花末	你明瞭	23		
6	1	谷川俊太郎	靈魂最甜美的地方	17		林水福譯
	3	山本哲也	焚化爐的幻影	32		
	4	孟浪	紀念 (外一首)	26		
	5	奎澤石頭	古金水審判	36		
	6	鯨向海	代白鷺鷺致電詩人	27	V	
	8	楊平	午後的湖畔	20		
	10	戴文采	鈕扣 (外一首)	38		
	11	葉延濱	宿命	14		
	11	楊佳嫻	致巴爾札克	7	V	
	12	簡捷	只有你懂我的語言	20		
	13	一信	七十有夢	20		
	14	硯香	不流一滴血	19		
	15	張錯	金銀平脫鸞鳥啣綬鏡	33		
	16	姜耕玉	夜雨瀟湘	16		
	17	方艮	山中演出	19		
	18	孫梓評	之間	16	V	
	19	龔虹	藍	10		
	23	侯吉諒	月色	12		
	23	林婉瑜	影藏者	8	V	
	24	谷川俊太郎	心臟 蛇 海	36		林水福譯
	25	綠蒂	夏夜聽雨	22		
	26	羅門	搖頭丸	15		
7	1	孟樊	在波士頓巧遇小澤征爾	25		
	2	張士甫	詩人想念十九歲的陽光	19		
	4	若驩	我在街頭寫詩呢，寶貝	21	V	
	5	陳育虹	如果 愛 危樓	20		
	6	陳克華	一顆星星正靜靜地死去	24		
	8	蔡振念	如果詩與愛	24		
	10	管管	月光洗頭	7		
	12	硯香	弱視閱讀	13		
	17	孟浪	畢業於霧中	14		
	18	楊牧	以撒斥堠	180		
	20	林德俊	擦子	6	V	
	24	席慕蓉	我摺疊著我的愛	28		

7	26	大荒	聽箏	26		
	29	曾琮琇	想念	24	V	
	30	黃春明	進香	12		
8	3	張錯	翠雲廊	18		
	5	孫維民	狼	17		
	6	林錫嘉	你的手我的手	31		
	7	陳黎	夏日微笑	23		
	11	謝青	無聲的過程	13		
	12	綠蒂	春天記事	30		
	14	碧果	二月，美的存在物	12		
	14	向明	小滿	8		
	14	姜耕玉	釣雪	16		
	15	林泠	在(無定點)的途中	30		
	16	張國嶼	午後	12		
	17	谷川俊太郎	十一月之歌	15		林水福譯
	19	銀色快手	致好兄弟	24	V	
	21	隱地	狗的道德經	8		
	21	沈奇	蒲公英詩話	20		
	23	柔之	黑色鬱金香	14		
	26	硯香	心事	12		
	28	渡也	春	7		
	29	簡政珍	中國	31		
	30	奎澤石頭	素書樓三疊	52		
9	2	尹玲	離境	25		
	7	游喚	榛山 (外一帖)	18		
	11	彭邦楨	紐約 第五大道之思	14		
	12	席慕蓉	遲來的渴望	36		
	13	楊佳嫻	原諒	21	V	
	17	嚴忠政	如果遇見古拉	38	V	
	18	蔡逸君	百姓	38	V	
	24	洛夫	譬如朝露	10		
	25	蘇紹連	提筆之因	40		
	26	黎煥雄	文藝營	38		
10	5	陳黎	八月的午後，在太魯閣	18		
	7	張瓊方	浮萍沉默的午後	10	V	
	9	綠蒂	霜降之歌	20		
	13	詹澈	河間人亡於瓜月	45		

10	15	沈花末	如果暴躁的風	29		
	16	林泠	與頑石鑄情	42		
	18	谷川俊太郎	接吻	19		林水福譯
	19	陳家帶	時間風景	24		
	20	紀弦	重返地球	24		
	22	許悔之	在時間盡止處	8	V	
	24	唐捐	有病方療	22	V	
	25	向明	元素論	34		
	26	席慕蓉	秋光幽微	12		
	29	孫維民	麒麟	39		
	30	黃春明	殺風景	13		
	31	張香華	音樂情人	35		
11	1	洛夫	銅像之崩	22		
	3	葉維廉	早安 台北	33		
	4	陳慧樺	佇立麻河畔	15		
	5	李進文	論兩個孩子恰恰好	33	V	
	6	岩上	鋼管女郎的夜色	24		
	8	楊牧	戰爭 (外一首)	32		
	14	渡也	無為草堂記	20		
	18	古添洪	相思豆與台北搖頭丸	29		
	19	侯吉諒	祇園驚鴻	19		
	20	趙衛民	黃金面具	39		
	21	陳克華	比喻 (外一首)	18		
	22	蘇紹連	一片小小的陽光	24		
	22	天使	撲克牌 (外一帖)	10		
	23	楊佳嫻	小節	16	V	
	28	紀弦	有緣無緣	32		
	29	谷川俊太郎	嫉妒	14		林水福譯
12	3	張錯	閩中遊回教巴巴及張飛二廟	23		
	4	廖永來	秋末三短句	24		
	6	汪啟疆	季節夜航	23		
	7	管管	月亮小手 (外一首)	7		
	8	綠蒂	漂流在靜止的秋寒中	34		
	9	商禽	峨嵋山的函數	20		
	10	辛鬱	初見毀墟	16		
	10	程步奎	穿越塔克拉瑪干	16		
	13	張默	老子，一勺勺清淚	14		

12	13	嚴忠政	單腳練習	16	V	
	15	白靈	大雁塔下買傘	32		
	16	柔之	貼光而行的女人	20		
	18	管管	下放的海 (外一首)	8		
	23	楊佳嫻	伐木丁丁	11	V	
	23	硯香	雨的步履	17		
	26	文曉村	陰影	20		

作者	書名	出版社	初版	獎助出版
林群盛(1969-)	聖紀豎琴座奧義傳說	自印	1988	
許悔之(1966-)	陽光蜂房	尚書文化出版社	1990	
黃廣青(1967-)	受難前書	現代詩季刊社	1991	
許悔之(1966-)	家族	號角出版社	1991	
陳 謙(1968-)	山雨欲來	前衛出版社	1992	
林則良(1968-)	對鏡猜疑	時報文化	1993	
李進文(1965-)	藍鵲飛過	自印	1993	
許悔之(1966-)	肉身	皇冠	1993	
陳大為(1969-)	治洪前書	詩之華出版社	1994	國藝會獎助
許悔之(1966-)	我佛莫要，為我流淚	皇冠	1994	
陳 謙(1968-)	灰藍記	桃園縣文化中心	1994	
陳 謙(1968-)	台北盆地	鴻泰出版社	1995	文建會獎助
林群盛(1969-)	星舞絃獨角獸神話憶	自印	1995	
吳錫和(1966-)	吐詩的蜘蛛	自印	1995	
吳錫和(1966-)	一起呼吸著	宜蘭縣文化中心	1995	
紀小樣(1968-)	十年小樣	詩之華出版社	1996	文建會獎助
須文蔚(1966-)	旅次	創世紀詩刊社	1996	文建會獎助
劉季陵(1968-)	4 + 1 個角落	自印	1996	
顏艾琳(1968-)	骨皮肉	時報出版公司	1997	
唐 捐(1968-)	暗中	文史哲出版社	1997	
許悔之(1966-)	當一隻鯨魚渴望海洋	時報出版公司	1997	
方 群(1966-)	文明併發症	文史哲出版社	1997	
陳 謙(1968-)	台北的憂鬱	河童出版社	1997	
紀小樣(1968-)	實驗樂團	彰化縣文化中心	1997	
陳 晨(1965-)	黑色森林	春暉出版社	1997	
紀小樣(1968-)	想像王國	詩藝文出版社	1998	文建會獎助
丁威仁(1974-)	末日新世紀	文史哲出版社	1998	
布靈奇(1978-)	我和我破碎的詩	台大詩文學社	1998	
羅 葉(1965-)	對你的感覺	元尊文化	1998	

吳東晟(1977-)	上帝的香煙	彰化縣文化中心	1998	
陳大為(1969-)	再鴻門	文史哲出版社	1998	
李進文(1965-)	一枚西班牙錢幣的自助旅行	爾雅出版社	1998	
陳 晨(1965-)	觀察者	南投縣文化中心	1999	
劉亮延(1979-)	你那菊花的年代	自印	1999	
施俊州(1969-)	寫在台南的書信體	台南市文化局	1999	
許悔之(1966-)	有鹿哀鳴	大田出版社	2000	
紀小樣(1968-)	天空之海	彰化縣文化中心	2000	
陳 謙(1968-)	島	台北縣文化局	2000	
劉正偉(1966-)	思憶症	文史哲	2000	
黃玠源(1971-)	時光記憶	台南縣文化局	2000	
魚 果(1981-)	戲謔	自印	2000	
林婉瑜(1977-)	索愛練習	爾雅出版社	2001	
若 驩(1977-)	英國王子來投胎	自印	2001	
子 建(1979-)	家鄉魚	台南縣文化局	2001	
陳大為(1969-)	盡是魅影的城國	時報文化出版	2001	
孫梓評(1976-)	如果敵人來了	麥田	2001	
伍 季(1976-)	伍季網路詩選	自印	2001	
王宗仁(1970-)	失戀生態	彰化縣文化局	2001	
木 焱(1976-)	秘密寫詩	自印	2001	
李進文(1965-)	不可能；可能	爾雅	2002	
鯨向海(1976-)	通緝犯	木馬文化	2002	
楊 寒(1977-)	巫師的樂章	自印	2002	
單浩哲(1978-)	貓尾巴	自印	2002	
紀小樣(1968-)	極品春藥	詩藝文出版社	2002	
李宗榮(1968-)	情詩與哀歌	大田出版社	2002	
若 驩(1977-)	甜蜜且層層逼近	自印	2002	
林怡翠(1976-)	被月光抓傷的背	麥田	2002	
劉亮延(1979-)	有鬼	一方	2002	國藝會獎助
林立婕(1974-)	精疲力竭	自印	2002	
李康莉(1975-)	瑪格莉回憶錄	一方	2002	
唐 捐(1968-)	無血的大戮	寶瓶文化	2002	
柯嘉智(1970-)	格林威治以外的時間	爾雅	2003	

羅浩原(1977-)	蔗尾蜂房詩稿	文史哲	2003	
紀小樣(1968-)	橘子海岸	彰化縣文化局	2003	
劉哲廷(1979-)	自體縫合	自印	2003	
楊佳嫻(1978-)	屏息的文明	木馬文化	2003	
葉 蜉(1974-)	沿著你的身軀漫步	小知堂	2003	
銀色快手(1973-)	遇見帕多瓦的陽光	小知堂	2003	
楊 寒(1977-)	與詩對望	創世紀	2003	
蘇 青(1976-)	蘇青詩集	自印	2003	
劉紋豪(1975-)	寂寞遊樂園	藍星	2003	
高世澤(1973-)	捷運的出口是海洋	九歌出版社	2003	文建會獎助
木 焱(1976-)	no.	唐山出版社	2003	
侯馨婷(1971-)	海豚手卷	自印	2003	
魚 果(1981-)	薄荷糖男孩	自印	2003	
曾琮琇(1981-)	陌生地	桂冠	2003	
騷 夏(1978-)	騷夏	麥田	2003	
廖之韻(1976-)	不可終結之相	自印	2003	
翰 翰(1976-)	關於馬戲團與匕首風格	自印	2003	
許 赫(1974-)	在城市，沒有人赴約的晚上	自印	2003	
冰 夕(1978-)	冰夕的詩絨相簿	自印	2003	
達 瑞(1978-)	達瑞詩集	自印	2003	
藍小琪(1980-)	解放自由	自印	2003	
吳易叡(1978-)	島嶼寄生	春暉出版社	2003	
黃明峰(1975-)	自我介紹	春暉出版社	2003	
孫梓評(1976-)	法蘭克學派	麥田	2003	
				上計 86 筆

註：上列資料登錄 1965 年以後出生者，在 2003 年 12 月 31 日前於台灣地區出版的個人詩集。

	徵詩 行數	名次	得獎人	年齡	得獎作品
1999 年	50 行 以內	首獎 評審獎 評審獎	廖偉棠 陳克華 謝昭華	25 39 38	一個無名氏的愛與死之歌 當時間之風吹起 狙擊
2000 年	50 行 以內	首獎 第二名 第三名	楊邪 陳宛茜 呂育陶	29 27 32	悼詩 無法靜止的房間 只是穿了一雙黃襪子
2001 年	50 行 以內	首獎 第二名 第三名	遲鈍 紀小樣 孫維民	42 34 43	有人偷走了我的時光命題 家族演進史 文字校對的憂鬱
2002 年	30 行 以內	首獎 評審獎	陳雋弘 方群	24 37	面對 航行，在詩的海域 (本屆簡章明定只取首獎、評審獎各一名)
2003 年	30 行 以內	首獎 評審獎 評審獎	凌性傑 林婉瑜 黃明德	30 27 47	螢火蟲之夢 說話術 某 SARS 報告「漁港篇」

	徵詩 行數	名次	得獎人	年齡	得獎作品
1999 年	50 行 以內	第一名 第二名 評審獎 評審獎	陳大為 陳柏伶 鍾宇鵬 紀小樣	31 23 38 32	還原 成熟的秘密 在馬桶上 未濟 公寓生活
2000 年	40 行 以內	大 獎 評審獎	廖偉棠 馮傑	26 37	致一位南比克瓦拉族印地安少女 在母語時代 (本屆起明定只取大獎、評審獎各一名)
2001 年	40 行 以內	大 獎 評審獎	羅葉 李進文	37 37	告解 波赫士看不見我
2002 年	40 行 以內	大 獎 評審獎	嚴忠政 蔡逸君	37 37	如果遇見古拉 百姓
2003 年	40 行 以內	大 獎 評審獎 評審獎	洗文光 陳錦昌 嚴忠政	34 46 38	一日將盡 炸彈小學 遙遠的抵達

鯨向海 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/eyetoeye/>
陳雋弘 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/skyfllys>
達瑞 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/cableguy>
毛球頭(邱稚宣) <http://mypaper.pchome.com.tw/news/skyyoung/>
林德俊 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/erato/>
李長青 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/poetism>
王宗仁 <http://mypaper.pchome.com.tw/search/search.htm>
廖大期 http://mypaper.pchome.com.tw/board/index.htm?s_id=91400139
銀色快手 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/silverquik/>
解昆樺 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/letmedie>
丁威仁 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/kylesmile>
曾念 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/starrive>
kama(羅浩原) <http://mypaper.pchome.com.tw/news/kamadevas>
天空魚 (甘子建) <http://mypaper.pchome.com.tw/news/skyfish/>
林群盛 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/ryl777/>
果果 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/celt/>
卡帕 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/firewater>
木焱 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/muyan/>
鄭聿 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/forsilence/>
曹尼 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/mulonny/>
建男 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/perrr/>
冰男 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/0413/>
若驩 <http://mypaper.pchome.com.tw/search/search.htm>
不落皇旗 (陳溼州) <http://mypaper.pchome.com.tw/news/wizard13/>
艾雲 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/chingfish/>
文摩 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/cat5257lwh/>
鐵錚 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/arthurho/>
塔羅白羊 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/theerah/>
王浩翔 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/freezer/>
黑俠 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/pnomooedn/>
斐爾 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/ezrafear/>
劉樺 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/k12134>

薄荷腦子 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/charles430>
印卡 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/enkaryon/>
葉士賢 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/690520/>
葉蜉 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/yefoo>
伍季 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/g89012022/>
林婉瑜 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/alanis0201/>
楊佳嫻 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/chekhov/>
曾琮琇 <http://mypaper.pchome.com.tw/search/search.htm>
侯馨婷 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/hthorn/>
紫鵲 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/winniehs/>
許翼 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/poetess/>
阿流 <http://mypaper.pchome.com.tw/search/search.htm>
廖之韻 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/cyveronica/>
陳潔民 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/puedu/>
荷狂 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/tersh/>
紅袖藏雲 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/nora530/>
項薇之 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/izaac23/>
冰夕 <http://mypaper.pchome.com.tw/news/Faninsa777/>

參考書目(依出版年代順序排列)

一、研究對象的文本：

(一)詩集：

- 紀小樣著《十年小樣》台北：詩之華出版社，1996
紀小樣著《實驗樂團》彰化縣文化中心，1997
紀小樣著《想像王國》台北：詩藝文出版社，1998
李進文著《一枚西班牙錢幣的自助旅行》台北：爾雅，1998
紀小樣著《天空之海》彰化縣文化中心，2000
林婉瑜著《索愛練習》台北：爾雅，2001
李進文著《不可能；可能》台北：爾雅，2002
鯨向海著《通緝犯》，台北，木馬文化，2002
紀小樣著《極品春藥》台北：詩藝文出版社，2002
紀小樣著《橘子海岸》彰化縣文化局，2003
(餘見附錄三)

(二)詩選集：

- 齊邦媛主編《中國現代文學選集》第一冊，台北：爾雅，1985
張漢良編《七十六年詩選》，台北：爾雅出版，1988
張默編《七十七年詩選》，台北：爾雅出版，1989
蕭蕭編《七十八年詩選》，台北：爾雅出版，1990
向明編《七十九年詩選》台北：爾雅出版，1991
向明、張默主編《八十一年詩選》，現代詩社出版，1993
洛夫、沈志方主編《創世紀四十年詩選》，台北：創世紀出版，1994
梅新、鴻鴻主編《八十二年詩選》，台北：現代詩社出版，1994
洛夫、沈志方編《創世紀四十年詩選(1954-1994)》，台灣台北：創世紀，1994
蕭蕭、張默主編《現代詩三百首》上、下，台北：九歌出版，1995
洛夫、杜十三《八十三年詩選》，現代詩社出版，1995
辛鬱、白靈主編《八十四年詩選》，現代詩社出版，1996
余光中、蕭蕭主編《八十五年詩選》現代詩社出版，1997

痲弦、陳義芝主編《八十六年詩選》，台北：現代詩社出版，1998
商禽、焦桐主編《八十七年詩選》，創世紀詩社出版，1999
張默、白靈主編《八十八年詩選》，創世紀詩社出版，2000
痲弦主編《天下詩選》I、II，台北：天下遠見出版，2000
蕭蕭主編《八十九年詩選》，台灣詩學季刊社，2001
辛鬱、白靈、焦桐合編《九十年代詩選》，創世紀詩社出版，2001
焦桐主編《九十年詩選》，台灣詩學季刊社，2002
白靈主編《九十一年詩選》，台灣詩學季刊社，2003
向陽主編《2003 台灣詩選》，台北：二魚文化，2004

二、相關文學創作、批評、理論專書：

韋勒克、華倫《文學論——文學研究方法論》，台北：志文出版社，1976
覃子豪著《論現代詩》，台中：曾文出版社，1982
林耀德著《一九四九以後》，台北：爾雅，1986
夏宇著《備忘錄》，作者自印，1986（再版）
拉瓦爾、馬樂伯著、李正治譯《意識批評家》，台北：金楓出版社，1987
蕭蕭著《現代詩學》，台北：東大圖書公司 1987年初版
Robert Escarpit(羅伯·埃斯卡皮)著，顏美婷譯，《文藝社會學》，台北：南方叢書出版社，1988
李正治《政府遷台以來文學研究理論及方法之探討》，台北：學生書局，1988
羅青著《詩人之燈》，台北：三民書局，1988年再版
古繼堂著《台灣新詩發展史》，台北：文史哲出版社 1989年初版
簡政珍《語言與文學空間》，台北：漢光文化，1989
何金蘭著《文學社會學》，台北：桂冠圖書公司，1989
鄭振鐸編選《中國新文學大系·文學論爭集》，台北：業強，1990
蕭蕭著《現代詩縱橫觀》，台北：文史哲出版社，1990
廖炳惠著《形式與意識形態》，台北：聯經出版社，1990
李元洛著《詩美學》，台北：東大圖書公司，1990
夏宇著《腹語術》，台北：現代詩季刊社出版，1991
蕭蕭著《現代詩縱橫觀》，台北：文史哲，1991
白靈著《一首詩的誕生》，台北：九歌，1991

- 孟樊、林耀德編，《世紀末偏航》，台北：時報，1991 再版
- M.L. De Fleur & S. Ball-Rokeach 著，杜力平譯《大眾傳播學理論》，台北，五南圖書出版公司，1991
- 呂正惠編《文學的後設思考》，台北：正中書局，1991
- 林耀德著《重組的星空》，台北：業強，1991
- Hubert L. Dreyfus & Paul Rabinow 著、錢俊譯《傅柯：超越結構主義與詮釋學》.台北：桂冠.，1992
- 張默編《台灣現代詩編目 1949-1991》，台北：爾雅，1992
- 呂正惠著《戰後台灣文學經驗》，台北：新地，1992
- 王岳川等編《後現代主義文化與美學》，北京：北京大學出版社，1992
- 陳啓佑著《新詩形式設計的美學》，台北：台灣詩學季刊雜誌社 1993
- 孟樊主編《當代文學批評大系-新詩批評》，台北：正中書局 1993
- 羅青著《什麼是後現代主義》，台北：學生書店，1993
- 鄭明嫻編《當代台灣文學評論大系 I · 文學現象卷》，台北：正中書局，1993
- 羅勃 C·赫魯伯著·董之林譯《接受美學理論》台北：駱駝出版社，1994
- 伊麗莎白·弗洛恩德著·陳燕谷譯《讀者反應理論批評》台北：駱駝出版社，1994
- 楊澤編《從四〇年代到九〇年代》，台北：時報，1994
- 張錯著《飄泊者》，台北：書林，1994
- 陳大為著《治洪前書》台北：詩之華出版社，1994
- 楊牧著《楊牧詩集 I / II》，台北：洪範，1995
- 夏宇著《摩擦·無以名狀》，台北：現代詩季刊社出版，1995
- 呂正惠著《戰後台灣文學經驗》，台北：新地出版社 1995
- 廖咸浩《愛與解構——當代台灣文學評論與文化觀察》，聯合文學，1995
- 龔鵬程編《台灣的社會與文學》，台北：東大圖書公司 1995
- 封德屏編《台灣現代詩史論》，台北：文訊雜誌出版社 1996
- 張默《台灣現代詩編目（1949—1995 修訂篇）》台北：爾雅，1996 二版
- 古繼堂著《台灣青年詩人論》，台北：人間出版社，1996
- 痲弦、陳義芝編《世界中文報紙副刊學縱論》，文建會，1997
- 李瑞騰著《新詩學》台北：駱駝出版社 1997
- 潘麗珠著《現代詩學》台北：五南圖書公司 1997
- 周慶華著《語言文化學》台北：生智出版社 1997

包亞明譯《文化資本與社會煉金術——布爾迪厄訪談錄》上海：人民出版社，1997

彭瑞金《台灣文學運動四十年》，高雄：春暉出版社，1997

陳義芝編《華年放異采：聯合報文學獎 1998 卷》，台北：聯經，1998

Pierre Bourdieu 著，李猛、李康譯《實踐與反思》，北京：中央編譯出版社，1998

刈谷剛彥著《複眼思考——全方位腦力開發》台北：時報文化，1998。

陳大為著《再鴻門》，台北：文史哲，1998

何雅雯等著《畢業紀念冊——植物園六人詩選》，台北：台明文化，1998

彭瑞金著《文學評論百問》，台北：聯合文學出版社，1998

簡政珍主編《新世代詩人精選集》，台北：書林出版有限公司，1998

孟樊著《當代台灣新詩理論》，台北：揚智文化，1998 年再版

焦桐著《台灣文學的街頭運動》，台北：時報出版，1998

蔡源煌《從浪漫主義到後現代主義》，台北：雅典出版社，1998

王德威著《如何現代、怎樣文學》，台北：麥田，1998

孟樊著《當代台灣新詩理論》，台北：揚智文化，1998 再版

白靈著《一首詩的誘惑》，台北：河童，1998

陳大為著《存在的斷層掃描：羅門都市詩論》，台北：文史哲，1998

陳義芝編《新的寫作年代：聯合報文學獎 1999 卷》，台北：聯經，1999

李進文著《蘋果香的眼睛》，台北：河童，1999

陳大為著《流動的身世》，台北：九歌，1999

陳義芝編《再現文學垂天大翼：聯合報文學獎 2000 卷》，台北：聯經，2000

代橋主編《詩路 1999 年詩選》，台北：台明文化，2000

柯慶明著《中國文學的美感》，台北：麥田出版公司，2000

蕭蕭、白靈主編《台灣詩學季刊——新世代詩人大展》，第 30 期，2000 年

路寒袖主編《探照生命裂縫的光群：第一屆中縣文學獎得獎作品集》，台中縣立文化中心，2000

《八十八年度教育部文藝創作獎作品集》，國立台灣藝術教育館，2000

《眾生：第二屆台灣省文學獎得獎作品集》，文建會，2000

《台中市第三、四屆大墩文學獎得獎作品集》，台中市立文化中心，2000

《第二屆磺溪文學獎得獎作品專輯》，彰化縣文化局，2000

《山林與土地的詠讚：第二屆南投縣文學獎得獎作品集》，南投縣立文化中心，2000

《第八屆南瀛文學獎專輯》，台南縣文化局，2000

布迪厄著、劉暉譯《藝術的法則》，北京，中央編譯出版社，2001

詹明信著、唐小兵譯《後現代主義與文化理論》，台北：合志文化，2001

李明濱《二十世紀歐美文學簡史》，北京：北京大學出版社，2001

路寒袖主編《落筆生根 雲朵盛開：第二屆中縣文學獎得獎作品集》，台中縣立文化中心，2001

張頌聖著《台灣文學場域的變遷》，台北：聯合文學出版公司，2001

楊宗翰編《新世代星空——林耀德佚文選 I · 批評卷》，台北：華文網，2001

蔡錚雲著《從現象學到後現代》，台北：五南，2001

陳大為著《盡是魅影的城國》，台北：時報文化出版公司，2001

mimiko、greg、果子離、達爾文、漂浪、turtle 合著《五年級同學會》，台北：圓神，2001

路寒袖主編《暮色中的那抹殘紅：第三屆中縣文學獎得獎作品集》，台中縣立文化中心，2001

孟樊著《台灣出版文化讀本》，台北：唐山出版社，2002 年二版

賴芳伶《新詩典範的追求——以陳黎、路寒袖、楊牧為中心》，台北：大安出版社，2002

《2002 竹塹文學獎得獎作品集》，新竹市政府，2002

《苗栗縣第五屆夢花文學獎得獎作品集專輯》，苗栗縣文化局，2002

《第一屆玉山文學獎得獎作品集》，南投縣政府文化局，2002

《第二屆玉山文學獎得獎作品集》，南投縣政府文化局，2003

孟樊著《台灣後現代詩的理論與實際》，台北：揚智出版社，2003 年

須文蔚著《台灣數位文學論》，台北：二魚文化事業，2003

蔡秀菊著《文學陳千武》，春暉出版社，2004

鄭樹森編《現象學與文學批評》，台北：東大，2004 年二版

三、單篇論述

林耀德〈第三自然中的螺旋型世界〉，《台北評論》第 5 期，1988/05

鍾玲〈夏宇的時代精神〉，《現代詩》復刊第 13 期，1988/12

- 高友工 文學研究的美學問題 ，《政府遷台以來文學研究理論及方法之探討》，台北：學生書局，1988
- 葉維廉 東西比較文學中模子的應用 ，《政府遷台以來文學研究理論及方法之探討》，台北：學生書局，1988
- 李敏勇 台灣在詩中覺醒 笠集團的詩人像和詩風景 ，《笠》170 期，1992/08
- 林耀德 環繞現代台灣詩史的若干意見 ，《現代詩學季刊》第三期，1993/06
- 陳慧樺 從神話的觀點看現代詩 ，《當代臺灣文學評論大系 4. 新詩批評卷》，台北：正中，1993
- 陳去非 一片晦暗的九 0 年代台灣現代詩壇 一個年輕人的觀察報告 《台灣詩學季刊》12 期，1995/05
- 蕭蕭 五 0 年代新詩論戰述評 ，《台灣現代詩史論：台灣現代詩史研討會實錄》，文訊雜誌社，1996
- 楊文雄 風雨中的一線陽光 ，《台灣現代詩史論：台灣現代詩史研討會實錄》，文訊雜誌社，1996
- 簡政珍 八 0 年代詩美學 ，《台灣現代詩史論：台灣現代詩史研討會實錄》，文訊雜誌社，1996
- 黃梁 語言意識與詩人意識 我對新世代文本的過度期待？ ，《創世紀雜誌 112 期，1997/10
- 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》，文建會，1997
- 林淇瀆 長廊與地圖：台灣新詩風潮的溯源與鳥瞰 ，台灣台北：《中外文學》第 28 卷第一期，1999/06
- 鄭慧如 隱藏與揭露——論台灣新詩在文化認同中的世代屬性 ，《台灣詩學季刊》32 期，2000/09
- 向陽 繽紛花邊繪浮世——報紙「第二副刊」的文學傳播取徑觀察 ，《文訊雜誌》190 期，2001
- 林于弘 神殿的起造與傾頹——從「年度詩選」看八 0 年代前期的新詩版圖爭霸 ，《台灣詩學季刊》32 期，2001/03
- 渡也 互助的現實主義與現代主義 ，《台灣日報》，2002/09/8
- 林德俊 台灣網路文學中不可忽視的社群性 ，《台灣日報》，2002/04/1
- 李長青 基礎的素描——青年詩人會談專輯 ，《笠詩雙月刊》，2002/12

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

莊琬華〈新作家之路〉，《聯合副刊》，2003/04/29

白靈〈一九八九以後〉，《台灣詩學》學刊一號，台北：台灣詩學季刊雜誌社，2003

米羅·卡索〈台灣詩學之新世代網路詩社群〉，《台灣詩學》學刊二號，2003/11

四、學位論文

游勝冠《台灣文學本土論的興起與發展》，東吳大學中文所碩士論文，1991

林淇瀆《文學傳播與社會變遷之關聯性研究——以七〇年代台灣報紙副刊的媒介運作為例》，文化大學新聞所碩士論文，1993

林于弘《解嚴後台灣新詩現象析論（1987—2000）》，國立台灣師範大學國文所博士論文，2000

解昆樺《論臺灣現代詩典律的建構與推移：以創世紀、笠詩社為觀察核心》，國立中正大學中國文學系碩士論文，2004